ISSN 1301-6938 04

GÜNEY

4

nisan • mayıs • haziran '98
nîsan • gulan • hezîran '98

250.000 TL • 5 DM • 15 Fr • 35 ÖS

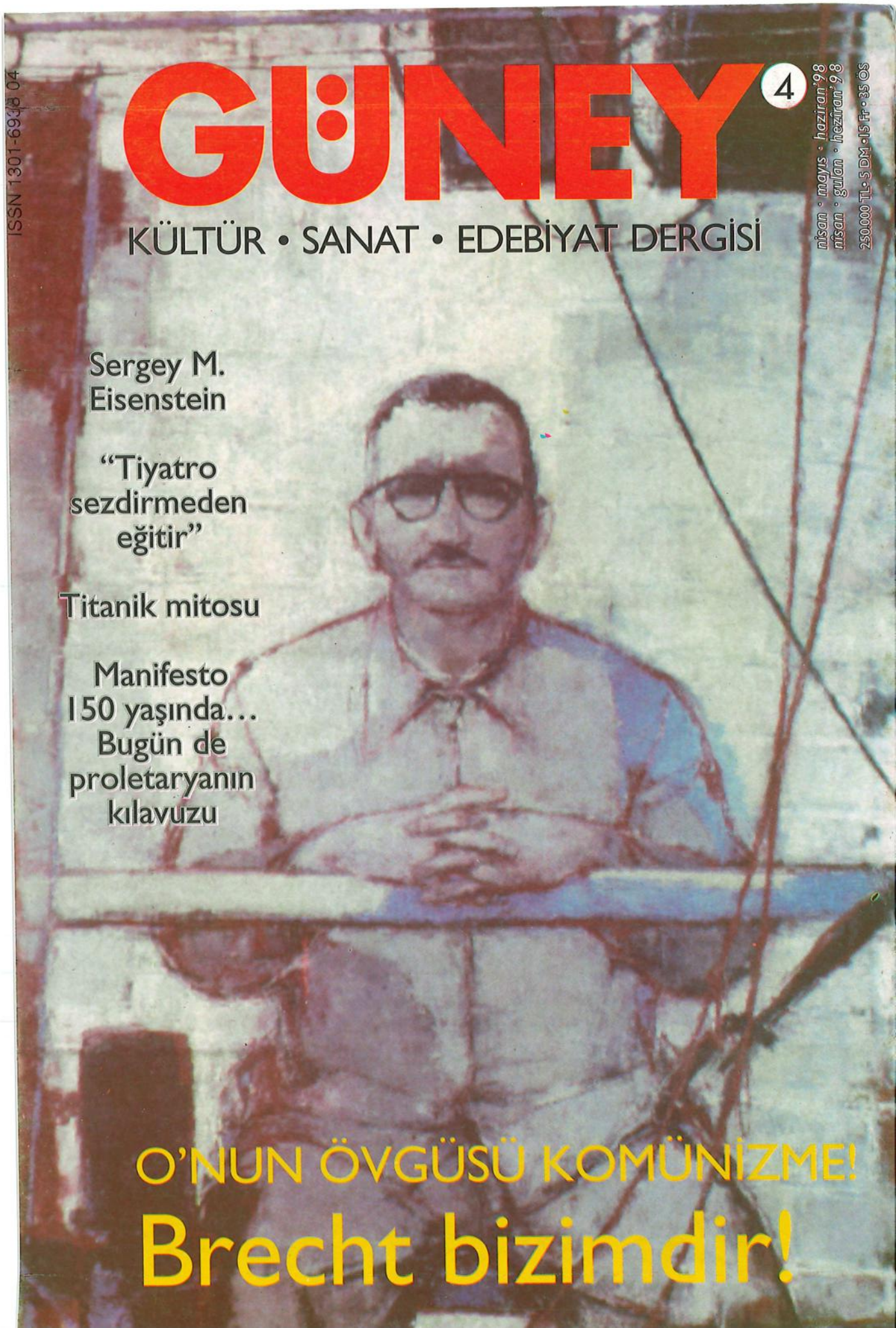
KÜLTÜR • SANAT • EDEBİYAT DERGİSİ

Sergey M. Eisenstein

"Tiyatro sezdirmeden eğitir"

Titanik mitosu

Manifesto 150 yaşında... Bugün de proletaryanın kılavuzu



O'NUN ÖVGÜSÜ KOMÜNİZME!

Brecht bizimdir!

Kitap? Kitap! Kitap.

... dünyayı yorumlamak ve
dünyayı değiştirmek için!

Lenin Seçme Eserler

Eserler (16 Cilt) Stalin

Dimitrov

Faşizm ve İşçi Sınıfı

Şendikalar Üzerine (3 Cilt) Losovsky

SSCB Yabancı İşçiler Yayınevi Kooperatifi

Leninizm Dizisi

inter YAYINLARI

Ankara Caddesi
No: 31 · Kat 4/51
Cağaloğlu -İstanbul
Tel.: 0212 - 519 16 16

İLAN

içindekiler

3 *güney'den*

4 Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfi'nın yeni merkezi açıldı

5 İsviçre'de Yılmaz Güney semineri...

6 Yine Güney Öğretmen
HASAN KIYAFET

7 *öykü*
Ben Yılmaz Güneyim
ŞÜKRÜ GÜLMÜŞ

9 Brecht 100 yaşında...

16 O'un övgüsü komünizme... Brecht bizimdir!
GÜLFER UĞUR

20 *geçmişten geleceğe*
Sergey M. Eisenstein
RAHMİ SÖNMEZ

24 Jacques Prévert'ten bir şiir
ANUŞ PAZARCIYAN

26 Sanat ve kapsama alanındaki şiir
ÖZLEM ILIK

28 *öykü*
Geçimsiz
A. KADİR KONUK

30 Manifesto 150 yaşında
Bugün de proletaryanın eylem kılavuzu
FARUK AYDIN

33 *şiir*
açlık
A. KARABAĞ

34 *söyleşi*
"Tiyatro sezdirmeden eğitir"
Oyuncular Tiyatro Grubu ile söyleşi

39 *şiir*
mektup
SEYDİ CAN

40 *isveç mektubu*
Kuzeyde de ortalık karışık
EKREM TOS

41 *şiir*
Direnmek
AKAN ASLAN

42 Üstelik de yağmur yağıyor
YUSUF SOLMAZ

43 *şiir*
mavileşe mavileşe
TAN DOĞAN

44 *çeviri*
Leninci yansıma teorisi ve sanat
A. I. SOBOLEV

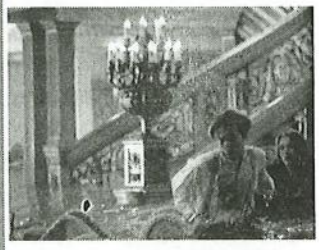
47 *şiir*
Bir ölü bulunmuş
HASAN BİLDİRİCİ

48 Uyanış
YAKUP KILIÇ

Hasret
HANCI

Cerit Amca
HAYDAR ŞAHİN

sinema



49 Titanik mitosu
NİLÜFER YÜKSEL

56 Kasaba
HATİCE DEVRAN

58 *karikatür*
MERAY ÜLGEN

GÜNEY

KÜLTÜR · SANAT ve EDEBİYAT DERGİSİ

Yayınlayan:
ÇAĞRI Basın Yayın Ltd. Şti. Adına Sahibi
Aziz Özer

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
İlyas Emir

Dizgi & Grafik: ÇAĞRI Grafik

Kapak: "Brecht Sahnede", 1955-1956
Bert Heller (1912-1970)

Baskı: **Serler Matbaacılık**
Dağıtım: **BİR - YAY**

Yönetim Yeri ve Adresi
Kuloğlu Mahallesi Gazeteci Erol Dernek Sokak
No: 12, Daire 9/10 • Beyoğlu - İstanbul
Telefon: (0212) 244 59 19
Telefax: (0212) 292 13 97

Almanya Temsilciliği:
Allestr. 32 · 42853 Remscheid
Telefon & Telefax: 02191 / 40401

Banka Hesap Numaraları:
Türkiye: Türkiye İş Bankası
Galatasaray-İstanbul Şubesi
Hesap No: 1022 304210 738654 1022

Almanya: Stadtsparkasse Duisburg
Konto Nr.: 207/008764
BLZ: 35050000

Sparkasse Remscheid
Konto Nr: 37325 · BLZ: 340 500 00

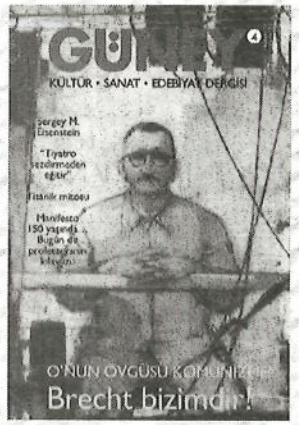
Abone koşulları:
Türkiye: Yıllık (4 sayı) 1.500.000 TL
Almanya: Yıllık (4 sayı) 32 DM
Almanya dışı: 40 DM

Abone olmak isteyenler,
abone miktarını aşağıdaki hesap numaralarına yatırdıktan sonra havale makbuzunun fotokopisini ve adreslerini dergimize göndermelidir.

İlan Koşulları:
Ön ve arka kapak içleri (Renkli)
Tam sayfa: 200.000.000 TL
1/2 sayfa: 100.000.000 TL

İç sayfalar:
(En fazla yarım sayfa ve siyah beyaz)
1/2: 80.000.000 TL
1/4: 40.000.000 TL
Yayınevi ve kitapçılara % 30 indirim yapılır.

güney'den



Merhaba,

Yeni bir sayımızla yine sizlerleyiz. İlk üç sayımız olumlu değerlendirmeler aldı. Bu sayımızda da gerek içerik, gerekse görsel açıdan iyi bir dergi hazırlamaya çalıştık.

Yazar kadromuza yeni arkadaşlarımız katıldı. "Kendilerine aramıza hoş geldiniz!" diyoruz.

***

Güney Dergisi olarak, 2-4 Ekim 1998 tarihleri arasında İstanbul'da bir Kültür Konferansı düzenliyoruz. "Hangi kültür mirasına sahip çıkıyoruz?", "Sovyetler Birliği deneyiminde öne çıkan bazı yönler" konulu konferansla ilgili geniş bilgiyi önümüzdeki sayımızda yayınlayacağız.

***

Okurlarımızdan bazıları, geçen sayımızda, özellikle de Hasan Bildirici arkadaşımızın "İdamdan önceki son mektup" adlı öyküsünde kimi yazım hataları olduğunu tespit ederek uyardılar. Bu noktada öncelikle okurlarımızdan ve Hasan Bildirici arkadaşımızdan özür diliyoruz. Bu bağıntıda bir noktayı daha vurgulamak istiyoruz. Güney dergisi redaksiyonu olarak, getirilen eleştirilerden, yapılan uyarılardan dolayı seviniyoruz. Çünkü eleştiri ve uyarılar derginin çok iyi takip edildiğini ve okurun dergiyi sahiplendiğini gösterdiği gibi, daha iyi ve olabildiğince hatasız dergi çıkarma çabamıza da katkı sunuyor. Okurlarımızdan bu yönlü katkıda bulunmaya devam etmelerini istiyoruz. Biz, elimizden geldiğince yazım hatalarından arındırılmış bir dergi çıkarmaya çalışıyoruz ama görüyoruz ki bu konuda çok daha dikkatli davranmamız gerekli... Bundan böyle daha dikkatli olacağız ve yazım hatalarını aza indirmeye çalışacağız.

Yeni sayımızda buluşmak üzere...

Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfı'nın yeni merkezi açıldı...

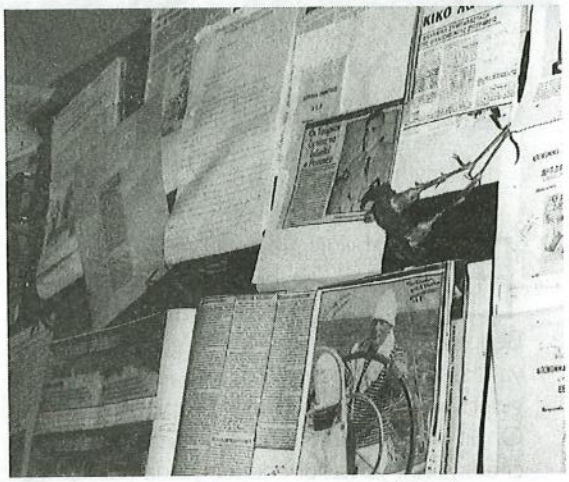
Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfı'nın yeni merkezi, Yılmaz Güney'in 67. doğumgününde, 1 Nisan'da Taksim-Sıraselviler'de açıldı. Birçok Yılmaz Güney dostu, sanatçı ve gazetecinin katıldığı açılışta, Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfı'nın yaptığı çalışmalar ve gelecekteki hedefleri kamuoyuna duyuruldu. Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfı'nın 1998 yılı programı ve kısa vadede gerçekleştirmeyi önüne koyduğu hedefler şöyle sıralandı:

- Yılmaz Güney'e ait döküman ve filmlerin toplanması ve arşivlenmesi.
- Müze çalışmalarının hızlandırılması ve sonuçlandırılması.
- Piyasada vakıftan bağımsız satılan poster, kartpostal ve video kasetlerinin telif hakları yasasına göre vakfa bağlanması.
- Şimdilik ondört kitaptan oluşan Güney Yayınları'nın geliştirilmesi.
- Senede en az iki film ve öykünün vakıfça desteklenmesi.
- Vakıf bünyesinde "Sinema-Tek"in oluşturulması. Paris Sinematek'i ile olan işbirliğinin geliştirilmesi.
- 9 Eylül etkinliklerinin geniş çapta yapılması.
- Yol filminin sonbaharda seyircisiyle buluşmasının sağlanması.

GÜNEY Dergisi Yazı İşleri Müdürü İlyas Emir, açılışa katılarak bir mesaj sundu. Emir, mesajında, Yılmaz Güney'in sanatsal yaşamıyla siyasal kişiliğinin ayrılmaz bir bütün oluşturduğuna dikkat çekerek, onun sanatsal ürünlerinin siyasal kişiliğinden gıdasını aldığını, bu anlamda onun Türkiye sinema sanatında bir milat olduğunu vurguladı. İlyas Emir; GÜNEY Dergisi'nin, önüne, Yılmaz Güney'in mücadelesini özümseyip geliştirerek ileri boyutlara taşıma hedefini koyduğunu sözlerine ekledi.

Yılmaz Güney Vakfı Destek Derneği Başkanı ve Güney Dergisi Yazıişleri Müdürü yaptığı konuşmada Yılmaz Güney'in isminin Sakızağa Cadde-

si'ne verilmesini önerdi. Emir, Yılmaz Güney'in siyasi görüşlerinin, filmlerinin yok sayılmaya çalışıldığı; kitlelerden soyutlanmak istendiği bir ortamda, onun adının yaşatılmasının ve kitleler içinde yayılmasının bir aracı olarak bu girişimin başlatılmasını istedi. Açılışta bulunan Güney dostları bu öneriyi benimsediler. Açılışta bulunan Ahmet Soner, 2 Nisan 1998 tarihinde, Ülkede Gündem gazetesindeki köşesinde şu görüşlere yer verdi: *"Vakıf bu girişimde bulunmalıdır. Bütün sinema kuruluşları da bu girişime katılmalıdır. Ayhan Işık, Sadri Alışık sokakları var Beyoğlu'nda, Yılmaz Güney Caddesi niye olmasın?"*



Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Vakfı'nda bir de küçük sergi açıldı

Fatoş Güney açılışta...

Güney dostlan açılışa ilgi gösterdiler...

İsviçre'de Yılmaz Güney semineri...

İsviçre'nin Basel kentinde "Kürt Kültür Haftası" etkinlikleri çerçevesinde Yılmaz Güney'in siyasal yönü ve sinema anlayışının değerlendirildiği bir seminer düzenlendi. Seminere katılan Yılmaz Güney Vakfı Destek Derneği Başkanı ve Güney Dergisi Yazışleri Müdürü İlyas Emir; Yılmaz Güney'in, sanatı devrim mücadelesinin bir aracı olarak kavradığını, onu uygun bir pratik içinde olduğunu vurguladı. Emir, halkın sanatçısı, halkın savaşçısı Yılmaz Güney'in sanatsal kişiliğinin siyasal kişiliğinden koparılmadan genç kuşaklara aktarılmasının önemine dikkat çekti.

"Kürt Kültür Haftası'nda GÜNEY dergisinin açtığı yayın standına özellikle gençler yoğun ilgi gösterdi. Gençler, İlyas Emir'le, bol bol sohbet etti...

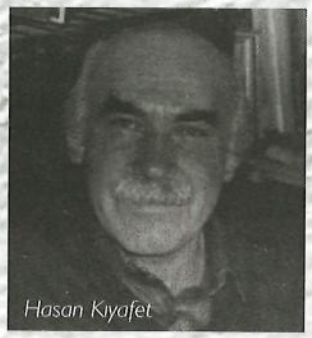
Yine Güney öğretmen

HASAN KIYAFET

Eskiden bildiğimiz anlamda okullar yoktu. İyi yetişmiş tek tek bilginler, bilgeler vardı. Aristo, Eflatun gibi; Muhittin'i Arab-i, Şeyh Bedreddin, Hacı Bektaş-i Veli gibi... Yetenekli ya da sosyoekonomik koşulları elverişli olanlar gider sözkonusu bilginlerin kapısını çalarlardı. Onlar da kendilerince bir sınav yaparlar, öğrenci adaylarını ya kabul ederler ya da nazikçe geri çevirirlerdi.

Yılmaz Güney sinemanın okuluna gitmedi. Koşulları buna elverişli değildi. Eski zamanlardaki bilginin, aşkının peşine düşen, sazı omuzunda ülkeden ülkeye dolaşan aşıklar gibi dolaştı. Kimi aç kimi tok, hanlarda harabelerde yattı. Bilginin, ayrıcalıklı bir sınıfın tekelinde tutsak olduğunu keşfetti. Yolundaki dağlarca engellere karşın ünlü zaza inadıyla direndi. Dönemin edebiyat ve sinema ustalarını tek tek aradı buldu. İşin gerçeği şu ki, ilkin, bu kara kuru Anadolu çocuğunu kimse önemsemedi. Çünkü alışılagelmiş değişmez sanılan ölçüler yoktu O'nda. Çok önceden dayatılan kalıpları kırmak ise kimsenin aklına gelmiyordu.

Yılmaz Güney, öğretmenlik tutkunu biriydi. Öğretmenliği aşıp geniş anlamda eğitimci olmak ise, uzun bir öğrencilik dönemi gerektirirdi. O sinemayla, öykü, roman, şiirle uğraşırken de bunun bilincindeydi. Gelecekte yakalayacağı öğretmenlik için gönüllü çıraklığını severek yaşıyordu. Geniş sinema salonlarını birer sınıf, derslik yapmanın peşindeydi. Kısa denecek sanat ömründe bunu başardı da! Güney filmlerini izleyenler, salonlardan kafaları karışarak çıkarlardı. O güne değin kuramadıkları düşler kurarlardı. Kendilerine benzeyen insanlardan bile kahramanlar, sanatçılar çıkabileceği gerçeğini kavrarlardı.


Hasan Kıyafet

"Her ağaç altının birer derslik, her üretim alanının bir işlik olabileceği" özdeyişi O'nun ezberindeydi. Varolan sınıflararası çelişkiyi değiştirmeye yönelik çaba içinde olmayanlara kuşkulu bakardı. Sanatçıyım diyene kimin sanatçısı olduğunu, eylemciye kimin eylemcisi olduğunu hemen sorardı. Nesnel olmayan hiçbir görüşe şapka çıkarmazdı. Kötülüklerin, eşitsizliklerin yok olmasını isteyip de yerinden kıpırdamayan devrimcilere acıyarak bakardı.

Bir gün Güney'e; "Yahu kardeşim biraz dur, soluk al, dinlen!" demişler. O'nun yanıtı kısa olmuş: "Emperyalistler duruyor mu ki ben durayım?! Her türlü silahlarıyla her gün canımıza kastediyorlar..."

Bugün Yılmaz Güney, Güney Dergisi, Güney Vakfı, Güney filmleri, Güney kartpostalları, Güney kitapları... ile eğitimciliğini sürdürmektedir. Daha da önemlisi, kentlerde, gecekondularda, kırlarda, köy evlerinde asılı Güney resimleri, halkın kendi yarattığı Yılmaz Güney fıkralarıyla görevini yapmaktadır. Örneğin, Kayseri'de film çevirirken bir köylü Güney'e; "Sana Yılmaz Güney diyorlar, doğru mu?" diye sormuş. O, hiç bozuntuya vermeden; "Hayır, doğru değil, gerçek Yılmaz Güney tabancasını çekti mi karakolun önündeki bayrak direğinin tepesindeki topu bir atışta düşürür" demiş ve dediğini yapmış. Hemen o yakında bir karakol varmış. Köylü umursamazca omuz silkmiş; "Yanlış biliyorsun, gerçek Yılmaz Güney karakolun önündeki direğin topunu değil, bir atışta karakolun içindeki komiseri düşürür!" demiş.

Hele Vezirköprülü kahveci Ahmet Usta'nın anlattığı yaşanmış fıkra. İmralı Cezaevi'nde Yılmaz Güney'le çektirdiği fotoğrafı şehirlerarası otobüslerde şoförlere göstererek parasız seyahat etmektedir O. Yani fotoğrafı paso yerine kullanırmış. Hiçbir şoför, "Hayır bu geçmez, para vereceksin" dememiş. Mühürlü, imzalı devlet pasosundan daha geçerli paso!

Güney öğretmen Gorki, Gladkov, Hemingway, Sabahattin Ali gibi sanatın politik bir eğitim aracı olduğunun altını çizmiştir. Öğretmensiz başladığı okulunu, milyonlarca öğrenci ve öğretmenle bitirmiştir. Halkların yüreği dersliği, bilinci kağıdı kalemi olmuştur. Güney öğretmen yolumuzu ışıtarak öğretmenliğini, dahası geniş anlamda eğitimciliğini sürdürüyor. 1 Nisan 1998'de Sıraselviler'de, doğum gününde onu anarken de bunu yaşadık.

1 Nisan 1998

–SAHİP ÇIKAN OLMAZSA–

Ben Yılmaz Güney'im!

ŞÜKRÜ GÜLMÜŞ

Şiraz, ele avuca sığmaz bir çocuktu. Köy yeri ona çok dar gelmişti. Kendini şehire atmıştı. Anadili kürtçeden başka hiçbir dil bilmezdi. Babası onu çırak olarak önce terzinin yanına verdi. Ancak, Şiraz ne babasını ne ustasını dinledi. Türk ve Türkçe bilen Kürt kızlarının ona kıkır kıkır gülmesine öfkelendi. Tekrar köyüne kaçtı. Onu bir asi gibi kıskıvrak yakaladılar. Tekrar şehre getirdiler. Çünkü artık şehirde yaşayacaklardı. Bir tek onun köy yerinde işi yoktu. Babası onu bu kez başka bir ustanın yanına verdi.

Dükkanları büyükçe bir pasajın içindeydi. Tüm çıraklarda erkek çocuktu. "Ehh, artık burası olur galiba", dedi kendi kendine. Başladı işyerini sevmeye, arkadaşlarıyla tanışmaya. Çok kısa sürede çıraklar arasında sivrildi. Sevildi. Çetoların başı oldu.

• • •

Ondan büyük ağabeyi Sait de onun gibi bir başka ustanın yanında çalışıyordu. Bir gün Şiraz'ın ağabeyi Sait bir öğle yemeği molasında yanına geldi. Birlikte ekmek helva yediler. Ardından bir demli çay içtiler. Sait, kardeşi Şiraz'a sevgi ve sefkatle baktı. "Söyle bakalım Şiraz, hürriyet kelimesinde kaç «r» var? Bunu bilirsen seni okula yazdıracağım" dedi. Şiraz, Türkçeyi öğrenmiş. Okuma yazmayı da neredeyse sökecekti. Hiç tereddütsüz "Çift «r» var" dedi. Yani hür-riyet!... Ağabeyi bir "Aferin!" çekip ensesine küçük bir tokat vurdu. Sait, sözünde durdu. Şiraz'ı okula yazdırdı. Şiraz çok sevindi. Dünyalar onun olmuştu adeta. Sait, hiç okul okuyamamıştı. İlkokulu dışardan bitirme imtihanlarına katılıyordu. Kardeşinin okumasını istiyordu. Bunun zorluğunu çok iyi biliyordu.

Herşeyi tamamdı. Bu sefer birinin onu ilk kez okula götürmesi gerekiyordu. Yine ağabeyi onu yanına aldı. Uzunca önlüğüyle, elinde çantasıyla okulun bahçesine girdiler. Sait, "Haydi bakalım Şiraz, burası senin ikinci yuvan artık. Bundan sonra gününün yarısı burda geçecek" deyip çekip gitti. O çocuk haliyle kalakaldı Şiraz ortalıkta. Bereket ki Türkçe biliyordu. Sora sora sınıfını ve öğretmenini öğrenmişti. Arka sıralardan birine geçip çocukları, sınıfı, öğretmeni seyre koyulmuştu. Nefes almıyordu adeta. İlk günü ve ilk heyecanıydı bu. Biraz kendisine gelip sağ ve solundaki arkadaşlarıyla konuşmaya başlayınca heyecanın yerine güven geçti. Çünkü onun gibi gelenlerin büyük çoğunluğu daha Türkçe bile bilmiyordu. Şiraz, onlara göre çok avantajlıydı. Her sorunun yanıtını rahatlıkla veriyordu. Türkçe bilmenin nimetlerini elde etmişti Şiraz: İlki; okul okumak, ikincisi sınıf başkanı olmak...

Şiraz'ın artık dünyası üç parçaya bölünmüştü. Ev, dükkan ve okul... Bunların arasında adeta bir maratoncu gibi

koşup duruyordu. Peki bunlar dışında neler yapıyordu Şiraz? Neler yapmıyordu ki... Evde ailesinin her ferdine iki kedi düşecek kadar kedileri vardı. Tavukları vardı, kitapları vardı. Kediler ve tavuklar arasında daha çok tavukları severdi. Onların yumurtaları vardı. Yumurtadan sarı sarı, minik minik civcivler çıkardı. "Cık, cık, cık" ederlerdi. Kedileri sevmezdi Şiraz. Kediler "tembel tembel uyuyorlar, ona buna saldırıyorlar... Beleşçi bu pis kediler" diyordu. O, kedilerden ve tavuklardan, hatta civcivlerden çok kitaplarını severdi. Her hafta biriktirdiği bahşiş parasıyla bir öykü kitabı alırdı. Kedilerse onun kitaplarıyla oynar, yırtarlardı. O zaman çok kızardı Şiraz. Tüm kedileri yavrusuyla, anaları ve babalarıyla enselerinden tutar atardı dışarı. Annesi kızardı ona. "O zavallılara karışma!... Onlar da olmazsa fareler bu evi yıkar" derdi. Şiraz ise daha çok kızardı. "Senin bu miskin kediler mi fare tutuyor? Bunlar fareler geldiğinde kaçacak delik zor bulurlar!" Kedileri en çok annesi sever, onları korurdu; onları fareler için beslerdi. Ama Şiraz'ın umurunda değildi. Onun kitaplarını fareler değil, kediler yırtıyordu.

Bir de parası olunca sinemaya gitmek... Bisiklete binmek... Sakız çekiştirmek, en büyük zevkleri arasındaydı Şiraz'ın. Okulda ve mahallede bir çocuk çetesi kurmuştu. Cumartesi, pazar günleri akla hayale gelmedik yaramazlıklar yaparlardı. Kendisini bildi bileli ne şart ve imkanda olursa olsun Yılmaz Güney'in filmlerini kaçırmazdı. Yılmaz Güney'in onun yüreğinde bir başka yeri vardı. Evin bir duvarı boydan boya her türden –sahicisi hariç– silah koleksiyonuyken, bir yarısı da Yılmaz Güney'in fotoğrafları ve afişleriyle doluydu. Babası, anası ve ağabeyi ne ettilerse onları indirtemediler bir türlü. Babası kendi halinde bir müslüman insandı. "Bırakın Şiraz'ı, ona karışmayın. Bir kez onu şeytan okuluna yazdırmakla iyi etmediniz. Ondan sonra da kafayı bu artistlere taktı tabii!" Babasına göre artık o iflah olmaz biriydi. O, şeytan okulunun bir öğrencisiydi. Kim onunla konuşur, tartışırsa daha çok günaha girerdi.

Şiraz bunların hiçbirine aldırmıyordu. Onun tek düşüncesi Yılmaz Güney'di. Onun gibi yürümek, onun gibi bakmak, onun gibi kavga etmek vardı. "Ahhh!" diyordu; "Ahhh... Bir de onun gibi büyük olsaydım. Bir sahici silahım olsaydı; o zaman bunlar günlerini görürlerdi!" En çok buna hayıflanıyordu. Ama o, sinema afişlerini bir hazine arayıcısı gibi tarar, en güzel yerine atardı jiletini. Afişin en güzel yerini, daha doğrusu Yılmaz Güney'in en iyi pozunu "Şakkk" diye koparırdı. Eli hafif, atak ve cesurdu. Medine'de olsa, bir şahikada, bir uçurumda bile olsa o, koparması gereken pozu koparır alırdı. Okula ilk adımını atar atmaz; en okkalı "Osmanlı" tokadıyla yıldızları saymaya başlamıştı. Neden, niçin, nereden ve kimden geldiğini anlamadan kulaklarından adeta semaya mıhlanmıştı. Bu acıyla öyle içten ve öyle derinden bir küfür savurmuştu ki; hiçbir dilde bunun yeri yoktu. Ama tokatı atan, kulaklarını çivileyenin ismini öğrenince tüm gücüyle müdürün elinden kurtulmayı başarmıştı.

O, "okuma sevdası"nın nelere kadir olduğunu biliyordu. Onun sevgisi ne ölüm çemberlerinden geçmişti; bir kendisi, bir de yaratanı bilirdi. Şiraz artık birkaç yıllık sınıf başkanıydı. Öğretmenden sonra, en kıdemli "adam". "Kesin sesinizi lannn!... Yoksa numaranızı yazarım tahtaya haa!..." der, tehdit ederdi arkadaşlarını. Ama hiçbir zaman öğretmene vermez, şikayette bulunmazdı. Çünkü bu, resmen "ispiyonculuk"tu. Bu Yılmaz Güney'in kitabında yazmazdı. Bu Şiraz'a yakışmazdı.

O gün öğretmen derse çok geç geldi. Canı sıkkındı Şiraz'ın. Arkadaşlarını, çetesini topladı. Bir karara vardılar. Ve tahtanın başına geçti. Büyük bir adam edasıyla yazmaya başladı. Ders: Sinema... Film: Bu vatanın çocukları... Oynayanlar: Yılmaz Güney, Samim Meriç... Her artistin karşısına da bir arkadaşının ismini yazdı. Tabii ilk başta kendisinin. Yani; Yılmaz Güney: Şiraz Güldalı...

Beklemeye başladılar. Hiç kimsede ses yoktu. Sinek uçsa bir helikopter sesi sanılırdı. Öğretmen içeri girdi. "Günaydın çocuklar!..." "Günaydın öğretmenim!"

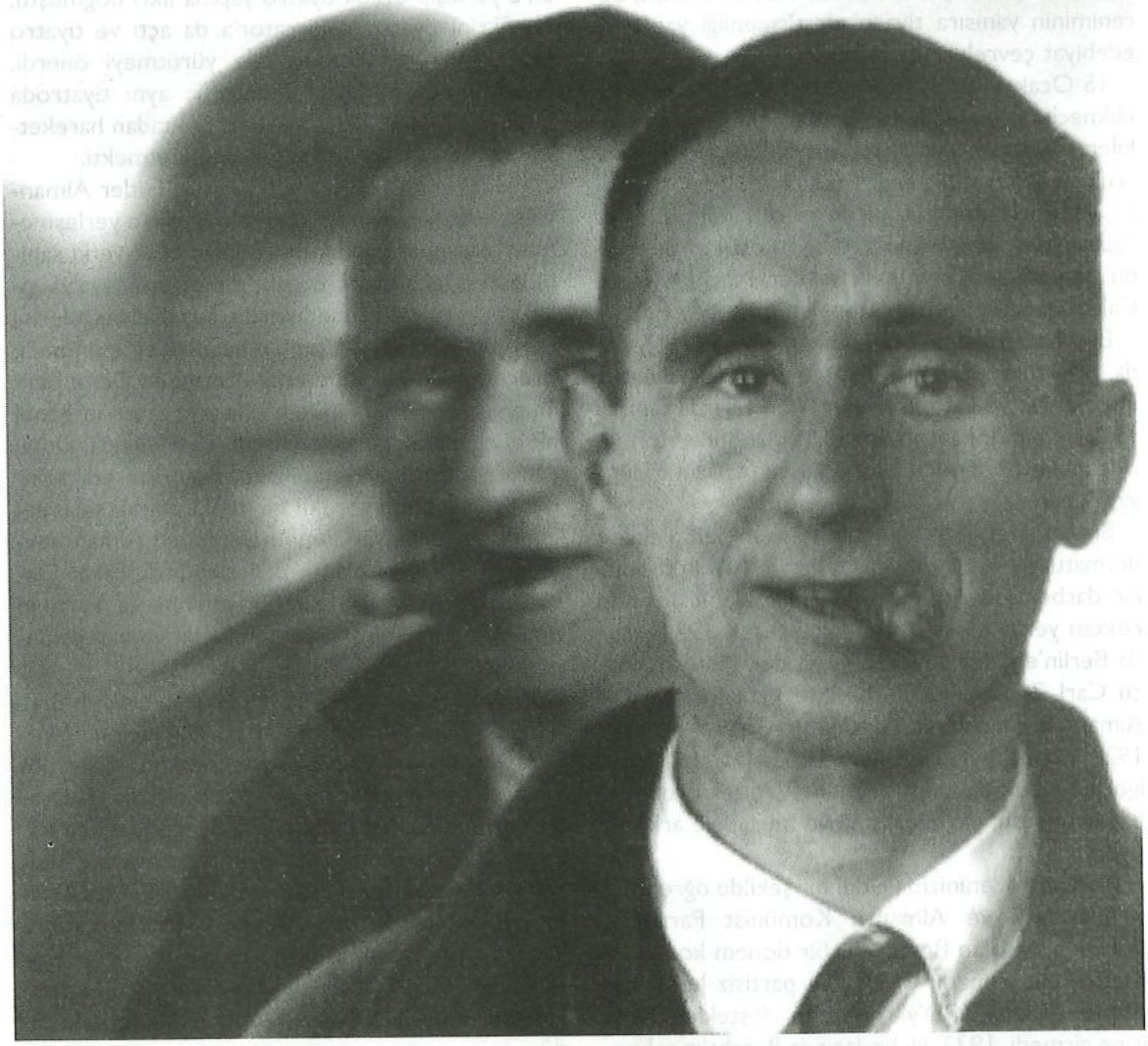
Öğretmen yoklama defterini açmadan, masasından tahtaya baktı. "Bu ne bakalım?" demedi. Belli ki bir iş vardı bunda. İsimleri okumaya başladı. "Yılmaz Güney: Şiraz Güldalı... Samim Meriç: Hadi Yılma..."

Şiraz, elini masaya koydu, öğretmene ters ters baktı.

"Bir şey mi var delikanlı?"

"Vay, vay... Sen artistik pozlara bak!... Evet, sana dedim Şiraz efendi; Yılmaz Güney sen misin?"

"Sahip çıkan olmazsa, ben Yılmaz Güney'im" dedi ve yerine oturdu. Diğer arkadaşları da aynı şekilde öğretmene yanıt verdi. Öğretmen en öndeki öğrenciden "Git oğlum, hademeden kürek sapını iste" dedi. Kürek sapı geldi. Oyuncular tahtaya dizilmişti. Ellerine vuruldu, vuruldu, vuruldu... En çok da Yılmaz Güney'e!... Öğretmen, "Nasıl Yılmaz efendi, ellerin ağrıyor mu?" demeyi de ihmal etmedi. Şiraz'ın acıdan içi yanıyordu. Ama o bir Yılmaz Güney'di. Dayağın sonuna kadar yüzünde gülümsemesini eksik etmedi. Bu Yılmaz Güney'e yaraşırdı. Öyle yapmak zorundaydı. Yoksa Yılmaz Güney çok ama çok üzülürdü...



Brecht 100 yaşında...

Bertolt Eugen Friedrich Brecht, 10 Şubat 1898'de, Almanya'nın Augsburg şehrinde bir kağıt fabrikatörünün oğlu olarak dünyaya geldi. Şiire ve yazıya ilgisi daha okul yıllarında belirdiğinde, Brecht birkaç ortaokul arkadaşıyla birlikte "Ernte" (Ürün) adlı bir öğrenci dergisi çıkarmaya başlamıştı. Kalemini elinden bir daha bırakmayan Brecht'in şiirleri ve kısa öyküleri "Augsburg Yeni Haberleri" adlı yerel gazetede yayınlanıyordu.

Augsburg'da liseyi bitiren Brecht, 1917 yılında Münih'te tıp akademisine yazılır. Ancak onun gönlü daha çok edebiyat ve tiyatro bilimlerindedir; bu bölümlere de yazılır ve edebiyat çevrelerinde kendine yer edinmeye başlar. Bu arada, Caspar Neher'le yoğun bir ortak çalışma içindedir. 1911'den beri sınıf arkadaşı olarak tanıdığı Caspar Neher'le dostlukları hiç bitmez. Brecht'in "sanat kardeşim" dediği sahne dekoratörü Caspar Neher, Brecht'in "Yaz Senfonisi"ne figürleri çizmek-

tedir. Yine uzun yıllar birlikte çalıştığı yazar arkadaşları Lion Feuchtwanger ve Johannes R. Becher'le tanışmaları da bu yıllara rastlar. Brecht, öğreniminin yanısıra tiyaro eleştirmenliği yapar ve edebiyat çevrelerinde faaldir.

15 Ocak 1919'da, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in katledilmesi Brecht'i de derinden etkiler. Bağımsız Almanya Sosyaldemokrat Partisi'nin (USPD) düzenlediği çeşitli toplantılara, Rosa ve Karl'ı anma toplantılarına katılır. Derhal "Spartaküs" adlı oyunu yazmaya koyulur. Bu oyunu sonradan "Trommeln in der Nacht" (Gece Çalan Davullar) olarak sahnelemiştir.

Brecht, annesinin ölümünden sonra, 1921 yılında, Münih'e yerleşir. Tiyatrocu Karl Valentin, Erich Engel ve Carola Neher'le bu yıllarda tanışır. 1922'da bir doktorun kızı olan Marianne Zoff ile evlenir ve 1923 yılında kızı Hanne Marianne dünyaya gelir.

Brecht, bu yıllarda Münih'te Kammerspiele'de dramaturg olarak çalışmaktadır ve Münih'te Hitler darbesinde ilkönce tutuklanacaklar listesinde çoktan yerini almıştır. Bertolt Brecht, 1924 yılında Berlin'e gider ve 1926 yılına dek ünlü tiyatrocu Carl Zuckmayer ile birlikte Max Reinhard'ın Alman Tiyatrosu'nda dramaturg olarak çalışır. 1928 yılında evlendiği ikinci karısı Helene Weigel'le de burada tanışır. Helene Weigel, Brecht'in baş oyuncusu, yakın çalışma ve mücadele arkadaşıydı.

Marksizm-Leninizm'i ciddi bir şekilde öğrenmeye başlayan ve Almanya Komünist Partisi'ne (KPD) yakın olan Brecht, hiçbir dönem komünist partiye üye olmadı. O kendini partisiz komünist olarak gördü. KPD'yi dışardan destekledi ama içine girmedi. 1933 yılı başlarında Brecht'in sahnelediği oyunlar birbiri ardından polis tarafından yasaklanmaya başlayınca, Reichstag'ın yakılmasından kısa bir süre sonra ailesi ve bir bölüm arkadaşıyla birlikte Almanya'yı terketti ve İsviçre'ye yerleşti.

Oradan oraya göçerek birbirini izleyen bu yılların bir "durağı", 1938 yılında yerleştiği Danimarka'nın sahil kenti Svendborg oldu. Bu durak da geçiciydi ve Brecht göçmeye devam etti.

Bir yıllık İsveç ve birkaç aylık Finlandiya yaşamından sonra, 1941 yılında ailesiyle birlikte önce Sovyetler Birliği'ne, aynı yılın yazında ise Kaliforniya'ya geçti ve Hollywood yakınlarındaki Santa Monica'ya yerleşti. Brecht, 1947 yılında, "Amerikan Karşıtı Faaliyetleri Araştırma Komitesi" önünde sorgulanmaya alındı. (Brecht'in sorgusunun tutanağı, Türkçesi İnter Yayınları tarafından yayınlanan "Üye misin, Üye miydin" adlı kitapta vardır)

1948 yılında Zürih Gölü yakınına yerleşmek amacıyla ABD'yi terketti. Bu arada, Brecht'te Berlin'e yerleşip orada tiyatro yapma fikri doğmuştu. Bu fikrini tiyatrocu Piscator'a da açtı ve tiyatro cephesinde ortak mücadele yürütmeyi önerdi. Brecht'in düşündüğü, Piscator'la aynı tiyatroda birlikte çalışmak değil, "iki ayrı noktadan hareketle" taşracı anlayışa karşı mücadele etmekti.

İkinci Dünya Savaşı sona ermiş, Hitler Almanya'sı yerle bir edilmişti. Brecht, Berlin'e yerleşmenin yollarını arıyordu. Batı Almanya'da yetki sahibi olan işgal güçleri, Brecht'e Batı Almanya'ya giriş izni vermeyi reddediyordu. Seyahat belgelerini tamamlamak için uzun mücadeleler sonunda, Brecht, 1948 güzünde Prag üzerinden Doğu Berlin'e gitti ve orada "Deutscher Theater"in genel müdürü olarak görevlendirildi. 1949 yılında, Doğu Almanya Cumhuriyeti'nin kuruluşu ilan edildiğinde, Brecht bunu gerekli bir tepki olarak selamladı. Doğu Almanya Cumhuriyeti'ni iki Alman devletinden iyi olanı olarak değerlendirdi. Fakat Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin ve Partinin politik çizgisini eleştirmekten hiçbir zaman çekinmedi.

Brecht, Aralık 1949'da, Helene Weigel ile birlikte "Berliner Ensemble"yi kurdu. Helene Weigel, tiyatronun yöneticisiydi. Berliner Ensemble'de ilk sahneledikleri oyun "Bay Puntila ve Uşağı Matti" oldu. Ve daha sonra, sürgündeyken kaleme aldığı ve sahnelediği oyunlarını Berliner Ensemble'de sergileme fırsatını buldu. 1956'da Galilei oyununun son provasından birkaç gün sonra Brecht hastalanarak Charite Hastanesi'ne kaldırıldı ve 14 Ağustos 1956'da, 58 yaşında kalp rahatsızlığından Berlin-Chausseestrasse'deki evinde öldü.

• • •

Brecht, Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemin tiyatrocusu, epik tiyatronun kuramcısıdır. Bilimsel yaklaşımın, diyalektiğin tiyatro alanına taşınmasını amaçlayan epik tiyatro, Brecht ve kolektifinin deneme sahnesi Berliner Ensemble ile anılır olmuştur.

Brecht'in tiyatroya ilişkin ilk denemeleri, 1918-1919 yıllarına rastlar. Brecht, Mart 1918'de dostu Neher'e yazdığı bir mektupta "Baal-Projesi"nden bahseder:

"15. Yüzyılda Bretanya'da yaşayan katil, haydut ve ballad şairi François Villon hakkında bir tiyatro yazmak istiyorum." (Brecht Chronik, sayfa 13)

Bu bir komedya olacaktır. Haziran ortasında komedya tamamlanmış ve daktiloya çekilmiştir. Ama Brecht bu arada "idam fermanı" dediği askere alınmasını beklemektedir. Ekim 1918'de askere

alınır. "Baal" oyunu ilerde sahnelenmek üzere durdurulur.

Brecht'in ilk dramaturgluğu 1919 yılında, bir "devrim komedyası"yla başlar. Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in katledilmesinden kısa bir süre sonra, 20 Ocak 1919'da, Brecht Münih'e, dostu Neher'in yanına gider ve "Spartaküs" adlı oyunu kaleme alır. Bu oyun, daha sonra 1922 yılında, Münih Kammerspiele'de "Gece Çalan Davullar" (Trommeln in der Nacht) olarak sahnelenir. Oyun, Almanya'daki Kasım Devrimi ve Ocak 1918'deki Spartaküs ayaklanmasıyla ilgilidir: Birinci Dünya Savaşına katılmış ve evine dönmüş olan asker Kragler, Berlin'deki çatışmalar içine girer. Fakat o devrime katılmak istememekte, sıcak yatağına ve sevgilisinin koynuna girmeyi yeğlemektedir. Oyun Münih'te sahneye konurken, salon "Öyle romantik bakmayın!" afişleriyle süslenmiştir. Oyun oldukça ilgi toplar. Berlin'li eleştirmen Herbert Jhering oyunun ardından, *"Yirmidört yaşındaki şair Bert Brecht bir gecede Almanya'nın şiirsel yüzünü değiştirdi"* diye yazar ve Brecht'i Kleist ödülüne aday gösterir.

1923 yılında, Leipzig'de Brecht'in ilk oyunu olan **"Baal"** sahnelenir. Brecht'e göre, bu oyun gerçekten yaşamış olan bir adamın, *"doğa kadar ahlak tanımaz, egoist, aşk ve kadın tutkunu bir şair"*in hayatını anlatmaktadır. Karşısına çıkan insanları cazibesiyle büyüledikten sonra, onları iliğine kadar sömürüp kurutan bir adam. O, hayatı boyunca insanları kullanır, sonunda ama yapayalnız ve sefil bir biçimde ölüp gider.

Oyunlarını daima "bitmemiş", üzerinde değişiklik yapılması olası "taslaklar" olarak ele alan Brecht, Baal'i ilk yazışından 20 yıl sonra oyunu yeniden yazacaktır. 1953 yılında "Baal" hakkında Brecht şunları yazar:

"«Baal», diyalektik düşünmeyi öğrenmemiş olanlara bir dizi zorluk çıkarabilir. Onlar oyunda çıplak kendini beğenmişliğin övülmesinden başka bir şey görmeyeceklerdir. Halbuki burada kullanılır değil, sadece sömürülür bir üreticilik tanıyan bir dünyanın küstahlıklarına ve yıldırıcılıklarına karşı duran bir «ben» vardır. Baal'in yeteneklerinin değerlendirilmesi karşısında nasıl tavır alacağı söylenemez; o bunların bozulmasına karşı duruyor. Baal'in yaşam sanatı kapitalizmdeki tüm diğer sanatın kaderini paylaşmaktadır; o kurşuna tutulur. Baal asosyaldir, evet ama asosyal bir toplumda." ("Alles was Brecht ist", Suhrkamp Yayınevi, sayfa 16)

Brecht'in oyun yazarlığındaki ilk biçimsel değişiklik, 1924-1925 yılında ürettiği "Adam Adamdır"da (Mann ist Mann) belirir. *"Bindokuzyüzyirmibeşte Kilkoa askeri barakalarında, balyacı Galy Gay'ın dönüşümü"*, hayır diyemeyen iyiniyetli bir insanı göstermektedir. Uslu bir evli adam olarak askerlerin içine düşer, askeri kolektif içinde erir gider, Hindistan'da büyük İngiliz ordusunun küçücük bir parçası haline gelir ve nihayet insandan savaş makinası olarak Tibet'te bir şehri işgal eder. Bu komedya, Brecht'in ilk "epik tiyatro" denemelerindendir. Arkadaşı Caspar Neher, ilk sahnelemede *"antiillüzyonist araç"* olarak yarım bir perde ve çok ışıklandırılmış sahne uygular. Oyunda anlatıcı rolündeki "kantin sahibi Leokadja Begbick" yorumlarıyla açıklamalar yapar; askerler insan boyunu aşan "devler" olarak *"yabancılaştırılmıştır"*.

Adam Adamdır, Berlin 1931, "Askerlerin yüzleri tam değişliğe kadar maskelenmiş (yapıştırılmış burunlar, büyütülmüş kulaklar) vücut ölçüleri üzerinde oynanmış (kocaman eller, Lingen ve Heinz'ın boyları tahta bacaklarla büyütülerek uzatılmış, Granach daha geniş ve küçük bir görünümde). Seyirciler önce karşı koydular. Ortalarda ıslıkladılar, sonunda ise alkışlarıyla onayladılar." (Herbert Jhering'in Berliner Börsen Courier'de yayımlanan eleştirisinden, "Alles was Brecht ist, sayfa 28)

Bir perdelik "Küçük Burjuva Düğünü"nde (1926) absürd tiyatronun unsurları görülmektedir: Düğün yemeğinde genç damadın hazırladığı mobilyalar birbiri ardından çöker, kırılır. Mobilyalarla birlikte edeb ve nezaketli davranışları da çö-

Küçük Burjuva Düğünü, Reji: Rainer Wolffhardt (Radio Bremen)

ker gider, küçük burjuva ahlaklılığının salt bir maske olduğu ortaya çıkar.

Brecht'in oyunlarında müzik giderek daha büyük önem kazanır. Besteci Kurt Weill ile yoğun bir çalışma içindedir. "Adam Adamdır"ın şarkılarını, müzikli oyun Mahagonny'nin (1927) bestelerini yapan Kurt Weill'dır. Kurt Weill ve eşi Lotte Lenya, Brecht'in salt çalışma arkadaşları değil, yakın dostlarıdır.

Brecht, Lotte Lenja ve Kurt Weill, 1928)

Brecht, 1928 yazını Weill ve eşi Lotte ile birlikte geçirir. Bu yaz tatilinde "Üç Kuruşluk Opera"nın müzikleri üretilir. Üç Kuruşluk Opera, Ağustos 1928'de Haralt Paulsen, Roma Bahn, Rosa Valetti, Erich Ponto, Kurt Gerron, Ernst Busch ve Lotte Lenya eşliğinde ilk defa sahneye konulur.

"Üç Kuruşluk Opera", John Gay'in tüm İngiliz tiyatrolarında oynayan "Beggar's Opera"sı temel alınarak ortaya çıkan bir eserdir. İngilizce'den çeviriyi Elisabeth Hauptmann üstlenmiş ve daha sonra eser üzerindeki çalışmada da Brecht'e yardımcı olmuştur. Müzik Kurt Weill'in, mizansen Caspar Neher'indir. Yoğun ve çok yorucu bir çalışmadan sonra oyun sahnelendiğinde, müziği, oyuncuları ve mizanseni ve kısacası her şeyiyle çok büyük beğeni toplar.

"Dilenci Operası" olarak da tanınan bu eser, geçen yüzyılın ikinci yarısında Londra'da, üçkağıtçılar, haydutlar ve dilencilerinin yaşamını canlandırmaktadır. Bir çete reisi olan sustalı Mack, sağlam insanları kötürümleştirerek dilenciliğe yollayan dilenci efendisi Peachum'un kızını kaçırır. Bunun üzerine çete savaşları başlar. Oyunun kahramanı sustalı Mack'in polise rüşvet yedirmesi de sonuçta işe yaramaz, yakalanır ve idama mahkum edilir. Ancak, idam kararı kraliçe tarafından bozulur ve hatta kendisine soyluluk ünvanı verilerek ödüllendirilir.

"Bundan ikiyüzyıl öncesi gibi hâlâ öyle bir toplum düzeninde yaşıyoruz ki, toplumun tüm katmanları, çeşitli biçimlerde de olsa, ahlak ilkelerine son derece önem vermektedirler, ancak bunlara uygun bir yaşam tarzı sürdürmek için değil, bunları kendi çıkarlarına kullanmak için." (Brecht)

Brecht, 1929 baharında Baden Baden Müzik Festivali için Slatan Dudow ve Elisabeth Hauptmann ile birlikte bir oyun üzerinde çalışır: "Badener Lehrstück vom Einverständnis" (Onaylama Üzerine Baden Eğitim Oyunu). Bu dönemde Paul Hindemith ile birlikte çalışma yürütür. Ancak bu oyundan sonra Hindemith ile Brecht'in yolları ayrılır. Çünkü, Hindemith "eğitim oyunu" (Lehrstück) kavramını salt sanatsal bir biçim olarak savunurken, Brecht bu kavramı gerçek anlamıyla ele almakta, oyunlarını Marksizm-Leninizm'in öğretilmesinin aracı olarak kavramaktadır.

Brecht'in savunduğu biçimle Marksist eğitim tiyatrosunun en önemli eserlerinden biri, Gorki'nin romanına dayanan "Ana" adlı oyundur. Bu oyun, ilk defa 1932'de Berlin'de sahnelenmiştir. Oyun, Rusya'daki devrimin kronolojik gelişmesini tablolarla sergilemektedir. Oyunun kahramanı Pavel adlı genç işçinin dul annesi Pelagea Vlasova, başlangıçta oğlunun siyasi mücadeleye bulaşmasını engellemeye çalışır. Ancak gelişme içinde, bizzat kendisi olaylar tarafından mücadelenin içine çekilir ve giderek uzlaşmaz bir savaşçı olarak 1917'de grevci işçi ve bahriyelilerin yanında yer alır. Çarlık iktidarına ve savaşa karşı protesto yürüyüşlerinin en ön saflarında yürür; mücadelede düşen oğlunun bayrağını zafere taşır.

Brecht'in 50'yi aşkın sahne eseri içinde "Önlem" adlı oyunu, en tartışmalı oyunlarından biridir. Bu oyun 1930 yılında iki kere sahneye konulduktan sonra, Brecht'in bizzat kendisi tarafından gösterimden kaldırılmıştır. Brecht, 21.4.1956'da Paul Patera'ya yazdığı bir mektupta, Önlem'in *"Seyirciler için değil, oyuncuları eğitmek amacıyla, bir eğitim aracı olarak yazıldığını"* öne sürmüştür. Brecht'in ölümünden sonra mirasçıları tarafından da sergilenmesine izin verilmeyen "Önlem", Brecht'in ve Hans Eisler'in 100. doğumyılı nedeniyle bu yıl Berliner Ensemble'de sahneye konmuştur. *(Bkz. Güney 2, sayfa 54)* "Önlem", Brecht'in besteci Hanns Eisler ile birlikte gerçekleştirdiği ilk büyük oyundur.

Önlem'in aldığı en ağır tepkilerden biri, Linkskurve'de yayınlanan Otto Biha'nın eleştirisidir. Biha, Brecht'in komünist partisi hakkında yanlış bilinç yaydığı görüşündedir:

"Daha önce söylediğimiz gibi, Bertolt Brecht'te devrimci teorinin yaşaması zaman zaman olağanüstü güçlüdür. Ama yazar, yaşayan insanları pratikte kullandığında başarısızlığa uğramaktadır. İnsan onun bilgilerini tecrübelerden değil, teoriden çıkardığını hissediyor. Bu, bazı durumların ortaya konulması için yeterli olabilir, fakat canlı süreçlerin şekillendirilmesi için hiçbir zaman yeterli olamaz. Partinin gerçeğe uygun şekillendirilmesi yanlış yapılmıştır." (Bkz. Güney 10/96, sayfa 36)

"Üç Kuruşluk Opera, Berlin, 1928, Hapishane sahnesi, Harald Paulsen "Mackie Messer" ve Roma Bahn "Polly" rolünde

Berliner Ensemble'nin 1951'deki sergilediği oyunda Helena Weigel "Ana" rolünde. (Reji: Bertold Brecht)

"Kafkas Tebeşir Dairesi"nin provalarından birinde (soldan sağa Bertolt Brecht, İsot Kilian, Hans Bunge, Käthe Rülicke, Manfred Werkwerth ve Ernst Busch)

Brecht ile Charles Laughton, Galileo'nun New York prömiyeri üzerine bir radyo konuşmasında...

Brecht'in sürgünde yaşadığı 1933-1948 yıllarında Paris'te, Zürih'te ve ABD'de çeşitli oyunları sahnelendi. "Carrar Ananın Silahları" (1937, Paris), "Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti" (1938, Paris), "Cesaret Ananın Çocukları" (1941, Zürih), "Sezuan'ın İyi İnsanı" (1943, Zürih), "Galilei'nin Yaşamı" (1943, Zürih), "Kafkas Tebeşir Dairesi", "Bay Puntila ve Uşağı Matti" (1948) bu dönemde prömiyerleri yapılan bazı oyunlarıdır. Brecht'in sürgün döneminde ürettiği tüm tiyatro eserleri, daha sonra Doğu Berlin'e yerleştikten sonra, Berliner Ensemble Tiyatrosu'nda sergilenmiştir.

"Sanat üretimdir" diyen ve tam bir üretim makinası olan Brecht'in çalışmaları, salt tiyatroyla sınırlı değildir. O, daha yirmili yılların başlarında sinemaya ilgi duyar. Sessiz film için üç büyük senaryo yazar, ancak bunların hiçbiri filme çekilmez. Daha sonraki dönemde "Üç Kuruşluk Opera", "Cesaret Ana ve Çocukları", "Bay Puntila ve Uşağı Mat-

ti"yi senaryolaştırır. Ancak bunların çekim çalışmaları sürecinde yapımcılarla anlaşmazlıklar ortaya çıkar ve hatta Brecht yapımcılarla mahkemelik olur.

Brecht'in sinemaya ilişkin görüşlerini içeren yazıları, bu davalar çerçevesinde kaleme alınmış yazılardır. Brecht'in kendi sinemasını gerçekleştirdiği, beğenerek sahiplendiği film, "Kuhle Wampe"dir. Otuzlu yıllarda Almanya'da bir işçi ailesinin yaşamını işleyen "Kuhle Wampe" gösterime girer girmez (1932), sansüre uğrar ve yasaklanır.

Brecht, Amerika'da sürgünde olduğu dönemde, esas olarak para kazanmak için Hollywood'da film çalışmaları yürütür. Bu dönemde iki film ortaya çıkar. Ancak, Hollywood'daki film çalışmasından Brecht memnun değildir, film sanayisinin kendisini "hasta ettiği"ni söyler.

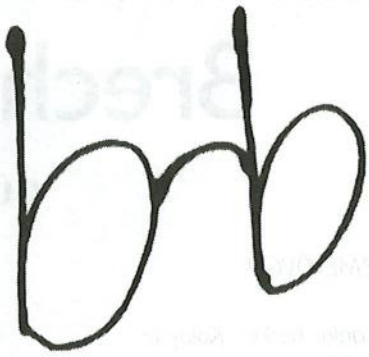
Brecht, yirmili yılların ortalarından itibaren radyo ile de ilgilenir. O, bir yandan seyirciyi yeniden tiyatroya kazanmak için, tiyatroyu yenileme çalışmalarını yürütürken, diğer taraftan da sanatın yayılmasının bir aracı olarak radyo üzerinde durur, radyoyu *"parçalarımızın yaygınlaştırılması için büyük bir şans"* olarak görür.

1927'de "Adam Adamdır" oyununu radyo piyesi olarak yayıma hazırlar. Bu dönemden itibaren radyo piyesi rejisörü Alfred Braun ile üretken bir çalışma içine girer. Brecht, radyonun daha iyi kullanılmasına ilişkin çeşitli yazılar kaleme alır. "İletişim aracı olarak radyo" konulu bir konuşmasında radyonun iletişimdeki zaafına işaret eder: Radyo, tek taraflıdır, salt vericidir. Gerçek bir iletişim aracı olabilmesi için, o çift yönlü iletme işlevini üstlenecek biçimde geliştirilmelidir. Radyo gerçi bu yönde geliştirilememiştir.

Ancak, Brecht'in öngörüsü bugün takdir görmekte ve onun düşlediği çift taraflı kitlesel iletişim aracının, internetin artık mevcut olduğu vurgulanmaktadır...

Brecht, televizyonla Amerika'da yaşadığı dönemde tanışır. Fakat televizyonla gerçek anlamda ilgilenmesi 50'li yıllara rastlar. 1953'de "Carrar Ananın Silahları" Alman televizyonunda gösterimi için hazırlanır. Ancak Brecht, daha çok tiyatronun belgesel olarak filme çekilmesi tekniğinin gelişmesini yakından izler. 1956'da Berliner Ensemble ile birlikte "Galilei'nin Yaşamı"nı televizyon için hazırlama projesini ele alır. Ancak bu proje, Brecht'in ölümü nedeniyle gerçekleştirilemez.

Her yeni medyaya gösterdiği ilgi, bir şair olarak Brecht'in çok yönlü sanatsal kişiliğine işaret etmektedir. O, her yeni alanda kendi sanatını ve dolayısıyla marksist düşünceleri yaymanın imkanını tartışmış, her zaman yeniliğe ve denemelere açık olmuştur.



BERTOLT BRECHT NASIL BİRİYDİ?

RUTH BERLAU

İnsan olarak nasıldı?

Bana nasıl çalıştığını sormanızı tercih ederim.

Yazarken soğuk, hatta tamamen duygusuz değil miydi?

Hayır.

Neler duyumsardı yazarken?

Şöyle derdi: "Ben, başım ağrıdığı zaman bir şeyler duyumsarım, yazarken değil. Yazarken düşünürüm çünkü."

O bir dahi miydi?

Evet, çalışkan, marksist, normal bir dahiydi.

İtici gücü neydi?

Tek sözcükle söylendiğinde: Sınıf savaşımı

Kimin için çalışırdı?

Ezilenler için ve sömürücülere karşı.

Nasıl yazardı?

Bir taraf için içten ve mizahi, bir tarafa karşı açık, sert ve sabırsız.

Özel sorunları var mıydı?

Olmadığını, ayrıca bunun kimseyi ilgilendirmediğini söylerdi.

Tuhaf biri değil miydi?

Benim tuhaf bulduğum, en sert Finlandiya kışında bile eldivensiz dolaşmasıydı. Elleri her zaman sıcaktı, ellerinin ve alnının açıkta olmasından hoşlanırdı. Ve tabii çalışma temposu tuhaftı; onun kadar çok çalışan bir başkasını tanımıyorum. Pazar, tatil, bayram bilmezdi. Ama noelde bir noel ağacının olmasını isterdi.

("Brecht'in Lai-tu'su,
Ruth Berlau'dan Anılar, Notlar",
İnter Yayınları, sayfa 243)

BRECHT'İN ÖVGÜSÜ KOMÜNİZMEDİR!

Brecht bizimdir!

GÜLFER UĞUR

KOMÜNİZME ÖVGÜ

Akılcıdır o, anlar herkes. Kolaydır.
Sen sömürücü değilsin, onu anlayabilirsin.
Senin için iyidir o. Sor ve ara onu.
Aptallar aptalca der ona
ve pislik içinde yüzenler
ona pis derler
O pisliğe ve aptallığa karşıdır.
Sömürücüler onun cürüm olduğunu söyler.
Fakat biz şunu biliriz:
O sonudur cürümün.
O çılgınlık değil,
sonudur çılgınlığın.
O bilmece değil,
tersine çözümdür.
O basittir,
fakat güçtür gerçekleştirilmesi.

B. Brecht

10 Şubat 1898, Bertolt Brecht'in 100. yaşgünüydü. Burjuvazi yine iyi hazırlanmıştı. Nazım'ın, Yılmaz Güney'in başına gelenler Bertolt Brecht'in de başına geldi. Burjuvazi, planlı ve bilinçli bir biçimde Brecht'i Brecht olmaktan çıkarmaya ve bunu tamamladıktan sonra da kendine maletmeye çalıştı. Bunun için girişmeyecekleri hiçbir alçaklık yoktu.

Oynanan, tek perdelik bir trajikomedya...

Oyuncular ve oynayacakları roller belirlenmiş. Kimler var kimler: Kendini "Brecht uzmanı" olarak gören, araştırmacıyım ve eleştirmenim diye ortaya çıkan komplocu şaklabanlar, kadın hakları şampiyonluğuna soyunan bir takım burjuva gevezeler, Brecht'i "pul"a, doğum yılını da paraya çevirmeye çalışan gazeteciler, sanatçılar, yayıncılar ve tabii ki medya tekelleri... Geride bıraktığı onbini aşkın sayfa kaç onbin dolar kazandırır acaba?

Herkesin yöntemi farklı. Kimileri, bütün çabalarını Brecht'i savunduğu dünya görüşünden koparark ele almak, onu "büyük sanatçı", ya da "büyük Alman şairi" kalıbına dökmeye yoğunlaştırmış. Brecht'in "estetiği", "dili", "tiyatrosu", "ironisi", "dehası" ve akla gelen herbir şeyi hakkında çok bilmiş, ukala laflar ediyor, yazıyor, çiziyorlar...

Almanya'da sanat çevreleri ve kurumları, Brecht'in yaşgünü kutlamaları için birbirleriyle yarışıyorlar. Yıllaryılı Brecht'in oyunlarını boykot edenler, oyunlarını yasaklayanlar ve Brecht'e saldıranlar, şimdi onu sahipleniyor ve hatta Goethe ve Schiller'den sonra "Alman kültür ve dilinin yetiştirdiği en büyük şair" olarak kutluyorlar. Berlin'deki kutlamalara Almanya Cumhurbaşkanı Roman Herzog, Brecht'in doğduğu kent Augsburg'daki törene ise Hristiyan Sosyal Birlik Partili (CSU) Bavyera Başbakanı Edmund Stoiber bizzat katıldı.

(Materyalistiz biz. Ölmüş birinin kemiklerinin sızlamayacağını biliriz. Brecht'in değil, ama bizim kemiklerimiz sızladı. Daha doğrusu, burjuvaziye ve onun tüm alçak çanak yalayıcılarına karşı kinimiz bilendi.)

Brecht'in komünist kişiliğine saldırı oyununda, kimileri çok daha mide bulandırıcı roller üstleni-

yordu. Tam zamanında, 100. yıl kutlamalarının önhazırlık aşamasında, ABD'de John Fuegi'nin 1150 sayfalık bir kitabı yayınlandı. Baştan sona dedikodu ve iftira dolu olan bu kitap, skandal peşinde koşan, yem arayan medyaya harika olanaklar sunuyordu ve tabii ki medyatik Fuegi'ye de.

Fuegi, kitabında Brecht'in bir hırsız ve kadın düşmanı olduğunu iddia ediyor, ona en ağır hakaretlerle saldırıyor. Fuegi'nin ve onun ağzından konuşan diğer gözü dönmüş burjuvaların söyledikleri çok açık. Bunlara göre, sömürüye karşı olduğunu söyleyen, sanatıyla sınıf mücadelesi yürüttüğünü ileri süren Brecht, hiç de öyle sanıldığı gibi "yüce" bir kişi değildi; bilakis bizzat kendisi sömürücünün tekiydi...

Brecht'e alçakça saldıran Fuegi, onun, birlikte yaşadığı kadınları köle gibi kendisi için çalıştırdığını ve onların yazdıklarını çalarak altına kendi adını koyduğunu iddia etmektedir. Örneğin Fuegi'ye göre, "Üç Kuruşluk Roman"ın %80'ini Elisabeth Hauptmann yazmıştır!

Brecht'in eserlerinin birçoğunda çalışma arkadaşlarının adlarının "birlikte çalışanlar" bölümünde verilmiş olması, bir dizi oyun vb. ile ilgili olarak telif hakkı ve anlaşmaların varlığı ve bütün bunların, bundan 70 sene önce de bilindiği, bu bayı hiç rahatsız etmiyor. Ancak çok geçmedi, Fuegi'nin foyası çıktı ortaya. Bu olayın ardında bir komplo yattığını, yine burjuva medya bizzat ortaya çıkardı. Fuegi, meğer Elisabeth Hauptmann'ın mirasçılarının satın aldığı biriymiş. Önce uyduruk belgeler ve iftiralarla kamuoyu hazırlandı. Şimdi de mirasçılar Brecht vârislerine karşı telif davası açmaya hazırlanıyorlarmış! Fuegi, Brecht'in kolektivizmini bilinçli olarak siyasi, ekonomik ve cinsel sömürü olarak lanse etmeye çalışmaktadır.

Brecht'in çalışma tarzı kolektivizmdir!

Sömürü dışında bir üretim tarzı tanımayan burjuvaların, Brecht'in yaşamı boyunca sürdürdüğü kolektivist çalışmada sömürüden başka bir şey görememeleri bir yerde anlaşılırdır. Brecht'te kolektivizim, hiçbir sanatçıda olmadığı kadar temel bir ilkedir. Brecht'in çok öncelerden, ilk yazarlık adımlarını attığı günden itibaren kolektivizmi benimsediği, son dönemdeki bulgularla da ortaya çıkmıştır. Brecht, henüz 15 yaşında bir ortaokul öğrencisiyken 8 arkadaşıyla birlikte "Ernte" (Ürün) adlı bir öğrenci dergisi çıkarmıştır. Dergide çıkan yazıların %80'i Brecht'e ait olduğu halde bu hiçbir şekilde dergide Brecht'in isminin ve kişiliğinin öne çıkarılması şeklinde yansımamıştır. Brecht, dergiyi birlikte çıkardığı arkadaşlarını bir kolektifin parçaları olarak kavramış, ona uygun davranmıştır. Onların ilerlemesi için çaba sarfetmiştir.

Brecht, oyunlarının çoğunu, yakın çalışma arkadaşlarıyla düşünce alışverişi içinde üretmiştir ve bunu hiçbir dönem saklamamıştır. Tam tersine, daha önce de belirttiğimiz gibi, eserlerinde "birlikte çalışanlar"ı saymayı unutmamıştır. O, daima kolektivizm ve kolektif çalışma biçimiyle gurur duymuştur. Bireysel çalışma tarzını seçenlerle bir oyununda Brecht şöyle alay etmektedir:

"Çalışmaları için ne kadar az şeye ihtiyaçları var! Gösterebilecekleri tek şey bir kalem ve bir parça kağıt!... Salt kollarıyla taşıyabilecekleri o var mı yok mu seçilmez malzemeleriyle evlerini inşa ediyorlar! Bir tek insanın yapabileceğinden öte büyük binaları tasavvur dahi edemiyorlar!" (Bay Keuner'in Öyküleri'nden)

Burjuvazi Brecht'i, "sevgililerini kendisi için çalıştıran ve yan gelip yatan bir paşa" olarak lanse etmeye çalışıyor. Bunların kafası, "Sevgi bir üretimdir" diyen Brecht'i kavrayamaz. Brecht, "sevgilileri" ile birlikte yalnızca cinselliği yaşamamış; onları aynı zamanda yoldaşı ve sanatsal üretimde kolektif bir çalışmanın üyesi olarak kavramıştır. Kadın-erkek ilişkisinde de sömürüden başka birşey düşünemeyen burjuvazinin, Brecht'i bir sömürücü olarak tanıtması aslında anlaşılır birşeydir. Onların kafası sanatsal üreticilikte kolektif çalışmanın kolay bir şey olmadığını da almaz. Kolektif çalışma, herkesin, hele hele kendi egosunu ön plana çıkaran birinin üstesinden gelebileceği bir şey değildir. O, bir yetenektir ve ortak çalışmanın ve düşünmenin en üretici biçimde örgütlenmesi temelinde yükselir.

Brecht ile çalışmanın hem ağır bir iş, hem de son derece zevkli bir şey olduğunu tüm çalışma arkadaşları ifade etmişlerdir. Burada bir örnek olarak, Elisabeth Hauptmann'ın Brecht'le olan ortak çalışması hakkındaki açıklamasına bakalım:

"... En ciddi çalışma anlarında dahi son derece çok gülüyorduk. Ve konuyu dağıtıyorduk da... Çok eğleniyorduk. Gerçekten çok büyük bir zevkti. O ağır çalışma son derece eğlenceliydi de. Brecht'in kendisi için de kolay bir iş değildi, örneğin bir masalın oyun olarak inşa edilmesi. Bu ağır bir çalışmaydı. Herhangi bir parça için herhangi bir fikir çok çabuk aklına gelebiliyordu ve bunu on-yirmi dakikada formüle edebiliyordu. Ancak onu oyun haline getirmek, bu kolay bir iş değildi. Çünkü o hiç kimsenin beklemediğini talep ediyordu oyunlarından. Çünkü o diyalektik denilen şeyi duymuştu bir kere..."

Brecht'in diyalektiği ve epik tiyatro

Brecht'in bütün çalışması, onun genel dünya görüşü üzerinde yükselir. Marksizm'i benimsediği andan itibaren, o, tiyatroyu sınıf

savaşımının bir aracı olarak kavrar. Tiyatro, gerçekliği anlatmalı, seyirciye sınıf savaşımını öğretmelidir. Brecht, tiyatrosunu "sebepsiz yere düşünmeyen"ler için, proleterler ve emekçiler için yapıyordu. *"Güç şeylerle başa çıkılmak isteniyorsa, onu kolay duruma getirmek gerekli"*. Brecht'in yöntemine yön veren temel düşüncelerden biri buydu.

Brecht'e göre tiyatro, yaşamın tüm karmaşık gerçekliğini ve bu gerçekliği değiştirmenin olasılığını bilince çıkarmalıydı. Ancak bunu yaparken, öyle bir anlatım tarzı bulmalıydı ki, *"oyun en az, bir divan üzerine uzanıp bir roman okumak kadar güzel" (Walter Benjamin)* ve dinlendirici olmalı, öyle bir haz vermeliydi seyirciye. Aslında seyirci salt "seyirci", oyuncu da salt "oyuncu" kalmamalıydı. Brecht'e göre, burada birbiriyle sürekli temas içinde bulunan kolektiflerin varlığı sözkonusuydu. Birileri anlatacak ve diğerleri anlatılanlar karşısında tepkilerini göstereceklerdi. Hatta "eğitim oyunları"nda olduğu gibi, oyuncular seyircilere, seyirciler oyunculara dönüşebilirdi.

Brecht'te, epik tiyatroyu dramdan ayıran özellik, onun seyircinin duygularına doğrudan hitap etmemesidir. Burada sanat, duygulara hitap etme yerine seyirciyi hayrete düşürmektir. Seyirci oyunun kahramanıyla kendini özdeşleştirmemeli; şaşırmalıdır! Şaşkınlık merakı doğurmalı, içinde yaşadığı koşullar hakkında bir şeyler öğrenmeye yöneltmelidir onu.

Brecht'in formülü aslında çok basittir: Bir şeyleri değiştirmek için, önce varolan durumu kavramak gerekir. Kavramak ise, öyle söylendiği kadar kolay bir şey değildir. Bazı durumların kavranması/kavratılması için onların *"yabancılaştırılması"* yöntemi gereklidir. Burada Brecht'in tiyatrosuyla bir arada anılan bir diğer kavrama, yabancılaştırma kavramına geliyoruz. Yabancılaştırma hakkındaki kimi görüşlerini bizzat Brecht'ten aktaralım:

"Yabancılaştırma nedir?

Bir olayı, ya da bir karakteri yabancılaştırmak demek, o olayda veya karakterde olağan olanı, bilineni, akla yatkın olanı almak ve bu yoldan olay, ya da karaktere hayret ve merak yaratmaktır. Yine Lear'ın nankör kızına kızgınlığını alalım. Özdeşleştirme tekniğiyle oyuncu bu kızgınlığı öyle oynayabilir ki, seyirci bunu dünyanın en normal meselesi olarak kabul eder, Lear'ın kızmamasını mümkün görmez, yani Lear ile tam bir dayanışmaya girer, onunla aynı hisleri paylaşır, kendisi de kızgınlığa kapılır. Buna karşın, yabancılaştırma tekniğiyle oyuncu Lear'ın kızgınlığını öyle gösterir ki, seyirci hayrete düşer, Lear'ın kızgınlıktan başka tepki göstermesinin mümkün olduğuna şaşırır. Lear'ın tutumu yabancılaştırılmıştır, yani tuhaf, göze batıcı ve dikkat çekici bir şekilde sergilenmiştir; toplumsal bir fenomen olarak alışılmışın ötesindedir. Bu kızgınlık insanidir, ama genel değildir, onu böyle hissetmeyen insanlar da vardır. Bütün zamanlarda ve tüm insanlarda Lear'ın yaptığı deneyim mutlaka kızgınlık yaratmak zorunda değildir. Kızgınlık, ebedi bir insani tepki olabilir, fakat bu kızgınlık, kendisini bu şekilde gösteren ve böyle bir sebebiyeti olan kızgınlık, zamana bağlıdır. O halde, yabancılaştırma tarihselleştirme demektir, olayları ve kişileri tarihsel olarak, yani gelip geçici olarak göstermektir. Aynı şey tabii ki çağdaşlarımızın başına da gelebilir. Onların tutumları da zamana bağlı, tarihsel, geçici olarak gösterilebilir.

Bununla ne kazanılır? Bununla seyircinin sahnedeki insanları artık tamamen değişmez, etkilenemez, kaderlerine çaresiz biçimde teslim olmuş olarak görmemiş olması kazanılır. O şunu görür: Bu insan böyledir, çünkü koşullar böyledir. Ve koşullar böyle böyledir, çünkü insanlar böyle böyledir. Fakat o, mutlaka böyle olmak zorunda değildir, başka türlü de olabilir ve koşullar da şimdi olduğundan başka türlü düşünülebilir. Bununla tiyatrodaki seyircilerin yeni bir tutum alması kazanılır. Böylelikle o, insanlık dünyasının sahnedeki

Proleter Edebiyat İçin Tezler

Yazarken, mücadele et! Mücadele ettiğini göster! Güçlü bir realizm! Gerçek senin yanında, sen onun yanındasın! Yaşamı konuştur! Onun ırzına geçme! Burjuvaların onu konuşturmadığını bil! Sen ama bunu yapabilirsin! Sen yapmalısın. Gerçeğin yalanla örtüldüğü, bir kenara itildiği, makyajlandığı noktaları ara bul. Boyaları kazı! Monolog sürdüreceğine, itiraz et. Çelişki çıkar! Senin argümanların canlı pratik ve pratikteki insan ve olduğu gibi onun yaşamıdır. Korkusuz ol, doğru geçerlidir! İleri sürdüklerin ve önerilerinle haklıysan eğer, o zaman, evet o zaman gerçeğin çelişkisine katlanmalısın, zorlukları tüm kötülüğüyle, açıkça ele almalısın. Bütün insanlığın davası olan, sınıfının davasını ilerletmek için her şeyi yap; eksik hiçbir şey kalmasın, uymuyor diye kendi sonuçlarından, önerilerinden ve umutlarından vazgeçme; doğrudan vazgeçmektense, böyle özel bir durumda belirli bir sonuçtan vazgeç, ama bu durumda da tüm kötülüğüyle gösterdiğin zorluğun aşılması için diren. Mücadele eden salt sen değilsin, eğer onu mücadeleye heveslendirebilirsen, okurun da seninle birlikte mücadele edecektir. Çözüm yollarını bulan salt sen değilsin, o da bulacaktır.

(Brecht, Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar 2, Suhrkamp Yayınevi, sayfa 373)

aynası karşısında, bu yüzyılın insanının doğa karşısında aldığı tutumu alır. Tiyatroda da o, doğadaki süreçlere ve toplumsal süreçlere müdahale edebilen, dünyayı sadece olduğu gibi kabul etmeyip, onu ustaca değiştiren, büyük değiştirici olarak karşılanır. Tiyatro, artık onu sarhoş etmeye, onu hayallerle donatmaya çalışmaz, dünyayı unutturmaya onu kaderiyle barıştırmaya çalışmaz. Tiyatro, uzanıp müdahale etmek üzere, dünyayı onun önüne serer." (Bertolt Brecht, Deneme Tiyatrosu Üzerine)

Brecht'in öz ve biçime ilişkin anlayışı

Brecht, kendisini sosyalist gerçekçiliğin bir savunucusu olarak görür. Fakat, sosyalist gerçekçiliğin yanlış kavranmasına karşı itirazlarını da dile getirmekten geri durmaz. Fakat Sovyetler Birliği'nde 1938 yılında kapatılan Meyerhold Tiyatrosu'nun sürdürücüsü olan Brecht'in kendisi yer yer, "biçimcilik" eleştirisinin hedefi olur.

Halbuki, Brecht'in biçimcilik karşısındaki tavrı gayet açıktır:

"Edebiyatta biçimciliğe karşı savaş alabildiğine önem taşır... Tüm genişliği ve derinliğiyle sürdürülmesi gereken bir savaştır bu..." (Edebiyat ve Sanat Yazıları 2, 1938, Suhrkamp Yayınevi, sayfa 313)

Brecht, sosyalist gerçekçilik adına, bir tek biçimin, natüralizmin dışında her şeyi reddetmenin bizzat kendisinin biçimcilik olduğu pozisyonunu savunur. Öz ve biçime ilişkin anlayışını en bariz şekliyle Bay Keuner'in Öyküleri'nde şöyle koyar:

"Bir kez bir bahçıvanın yanında çalıştıydım. Elime bir bahçe makası tutuşturup, bir defne ağacını budamamı istedi. Ağaç saksı içindeydi ve bir kutlama günü için kiralanmıştı. Küre biçiminde olması gerekiyordu. Hemen sağdan soldan fışkırmış filizleri budamaya başladım. Ne kadar çok çaba tüketmiştim küre biçimini yakalamak için. Birinde bir tarafından, öbüründe diğer tarafından fazla kesmiş oluyordum. Sonuçta bir küre oluştu, ama küçücüktü. Bahçıvan düş kırıklığı içinde –iyi, bu küre, ama defne nerede?– dediydi. (Bay Keuner'in Öyküleri)

Biçim, bir içeriği en iyi biçimde anlatmanın yoluysa, anlatılacak içerik gözden kaçırılmamalıdır. Ancak, içeriği anlatmanın "en iyi", tek bir biçimi yoktur. Dahası, içeriği anlatmanın bu en iyi yolu aranmalıdır. İşte Brecht, arayanlardan, kendini yenilemeye açık olanlardan biriydi:

*"Bu sahneleme stili, **yeni** sahneleme stili midir, bitmiş, tamamlanmış, her şeyi ortada bir teknik, tüm denemelerin en son sonucu mudur? Cevap: Hayır. O **bir** yoldur, **bizim** yürüdüğümüz bir yoldur. Çabalara devam edilmelidir. Sorun tüm sanat için mevcuttur ve büyük bir sorundur. Burada ulaşılmak istenen çözüm, belki problemin tüm çözüm imkanlarından salt **biridir**. Problem şudur: Nasıl yapılırsa tiyatro hem eğlendirici ve hem de öğretici olur? O ruhsal uyuşturucu ticaretinden nasıl çekilip alınabilir ve yanılsama yuvasından deneyimler yuvasına dönüştürülebilir? Yüzyılımızın özgür olmayan, bilgili olmayan, özgürlüğe ve bilgiye susamış insanı, eziyet çeken ve kahraman, tekrarcı ve kaşif, değişebilen ve dünyayı değiştirebilen insan, bu korkunç ve büyük yüzyılın tiyatrosuna, kendine ve dünyaya hakim olmada ona yardım eden tiyatroya nasıl olur da sahip olabilir? (Bertolt Brecht, Deneme Sahnesi Üzerine)*

Brecht, proleter sanat ve edebiyat tartışmalarını "halk için anlaşılır olma" noktasına indirgeyen "kaba realistler"le haklı olarak şöyle polemik yürütüyordu:

"«Halk karmaşık bir üsluptan anlamaz!» Peki, ya Marx'ı anlayan emekçiler? «Rielke kitleler için pek karmaşık bir yazardır». Peki, ya bana onun aşırı ilkelliğini söyleyen emekçiler?" (Biçimcilik Üzerine)

• • •

Brecht'in sanatı ve yaşamı hakkında daha çok şey söylemek mümkün şüphesiz. Burada öne çıkan bazı noktalar üzerinde durmakla yetindik. Son olarak bir noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Brecht, son derece verimli, üretken bir sanatçı/edebiyatçıydı. Zaafları yok muydu? Elbette ki vardı. Ancak, bugünkü şartlarda, bugünün mücadele koşullarında, komünist şair ve sanatçı Brecht'in zaafları gayet tali görünmektedir. Bugün yoğunlaşılması gereken nokta, burjuvazinin Brecht'i, içini boşaltarak, sahiplenme çabalarıdır...

Komünizmin öldüğünü ilan eden uluslararası burjuvazi ve gericilik, geçmişte iyi olan ne varsa onu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya çalışmaktadır. Edebiyat ve sanat cephesinde de komünist ve devrimci mevzilerde çarpışanların görevi buna izin vermemektir.

Brecht, tüm zaafları ve başarılarıyla bizimdir. Onun geride bıraktığı eser; ezilenlerin, sömürülenlerin mücadelesini zenginleştirmektedir.

Unutulmasın ki, Brecht'in övgüsü komünizmedir!

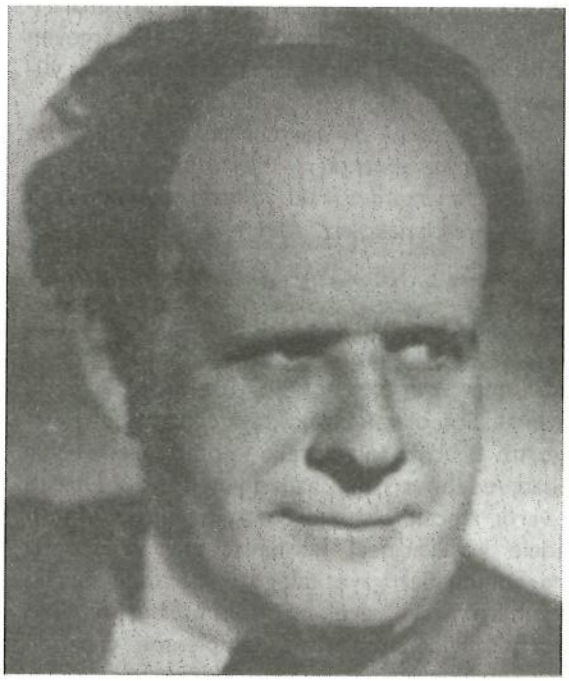
Kaynaklar

- *"Brecht Chronik", Klaus Völker, 1997, dtv.*
- *"Edebiyat ve sanat yazıları", Brecht, Cilt1 ve 2, 1967, Suhrkamp.*
- *Brecht, Bütün Eserler, 1967, Suhrkamp.*
- *"Alles was Brecht ist", Brecht hakkında olgular, yorumlar, görüşler, resimler; Yayımcı Werner Hecht, 1997, Suhrkamp Verlag.*
- *"Brecht'in Lai-Tu'su", Ruth Berlau'dan Anılar, Notlar. Derleyen Hans Bunge, 1989, İnter Yayınları*

Sergey Mihailoviç Eisenstein

(1898-1948)

RAHMİ SÖNMEZ



Sergey Mihailoviç Eisenstein

Bu yıl, yalnızca Bertolt Brecht'in 100. doğum yıldönümü değil. Rusya ve dünya sinemasının en önemli rejisörlerinden Eisenstein da yaşasaydı, 100 yaşında olacaktı.

100. doğum yıldönümü nedeniyle, Eisenstein'nın hayatı ve eserleri hakkında kısaca bilgi vermek istiyoruz.

Sergey Eisenstein, 1898 yılında Rus bir annenin ve Alman Yahudisi bir babanın çocuğu olarak doğdu. Anne babası burjuva kökenliydiler. Çocukluğunda resim ve özellikle karikatür yetenekleri dikkat çekiyordu. Lise eğitiminden sonra, Petrograd Üniversitesi Yapı Mühendisliği Bölümü'ne kaydoldu, daha sonra sanatsal eğilimlerine daha uygun bulduğu için mimarlık bölümüne geçti. Bu dönemde Eisenstein pratik siyasetten oldukça uzak duruyordu.

1917 Ekim Devrimi'ni "seyirci" konumunda yaşadı. Pratik siyasete karışmaması, onun ilerici, devrimci, komünist düşüncelere yakın olmasını, sempati duymasını engellemiyordu. 1918'de gericiler emperyalistlerle işbirliği içinde genç Sovyet iktidarını yıkmaya kalkınca, başlayan içsavaşta, öğrenci arkadaşlarıyla birlikte Kızıl Ordu saflarına katıldı. Doğu Cephesine, savunma mevzileri inşası ve propaganda afişleri hazırlama göreviyle gönderildi.

Eisenstein, Kızıl Ordu'da hizmet döneminde, Japon kültürüyle temasa geldi. Japon sanatı, özellikle Japon yazı ve grafik sanatı Eisenstein'i önemli ölçüde etkiledi.

İçsavaş kazanıldıktan, seferberlik kaldırıldıktan sonra, Eisenstein Moskova'ya döndü. Aslında Japonca eğitimi görmek istiyordu, fakat geçinmek için çalışmak zorundaydı. Tiyatro sanatçısı Maksim Strauch ile tesadüfi olarak tanışması, onun Proletkult Tiyatrosu'nda dekoratör olarak çalışmaya başlamasıyla sonuçlandı. Kısa süre içinde rejisörlüğe geçti.

Gerek Proletkult Tiyatrosu'nda, gerekse daha sonra Wselowod Meyerhold Tiyatrosu'ndaki çalışmaları onun yaratıcı eğilimlerinin yönünü gösterdi: Genelleştirme, stilize ve karikatürize etme yöntemleriyle dramatik gerçekçilikte yeni biçimler geliştirme. Sözkonusu tiyatrolardaki çalışma arkadaşları gibi o da devrimci sanatın fonksiyonunu egemen olan burjuva sanatına saldırarak her alanda onu **yıkmak**ta görüyordu. "Putları yıkmak" devrimci sanatın esas işlevi olmalıydı. Bu, onun sanatında yenilikçi, yeni yol ve yöntemler arayıcı olmasını beraberinde getiriyordu.

Eisenstein, 1924 yılında, Proletkult Tiyatrosu oyuncularıyla Sergey Tretyakov'un "Gaz Maskeleri" isimli oyununu Moskova'da bir gaz fabrikasında sahneledi. Gerçek hayatla (gaz fabrikası) onun

sahnelediği dramatik gerçekliğin (oyunun) arasındaki uyumsuzluk, onu, tiyatronun kendi düşüncelerini hayata geçirmek için yeterli bir medya olmadığı sonucuna götürdü. Proletkult'ta birlikte çalıştığı takımla, ilk filmi STACKA'nın (1925) çekimine başladı.

Eisenstein'nın filmle teması, tiyatro çalışmaları döneminde, oyunlar içinde yer yer filmin kullanılmasıyla olmuştu. Ayrıca Fritz Lang'ın 1922'de çevirdiği, "Kumarcı/Dr. Mabuse" filminin Rus versiyonunun hazırlanmasında Esther Schub'la birlikte çalışmıştı. Dsiga Vertov'un "Haftalık Haberler"inde kullandığı tekniği de tanıyordu.

Eisenstein'ın ilk filmi Stacka'da tiyatro çalışmalarının etkilerini görmek mümkündür. Kullandığı montaj tekniği, sinemada yepyeni bir dilin başlangıcıdır. Film, özellikle Rusya dışında büyük başarı kazanır

Sovyet Film, Eisenstein'a 1905 Devrimi üzerine bir film yapma görevi verir. Eisenstein, önüne konulan 8 bölümlük, 1905 başlıklı senaryoyu çok geniş bulur, belli bir bölüm üzerine yoğunlaşmanın daha doğru olacağını savunur ve sonunda yalnızca Karadeniz Filosu'ndaki isyanla ilgili bölümü alır. POTEMKİN ZIRHLISI (1925), Eisenstein sinemasının en tipik ve ünlü örneklerinden biri olur. Eisenstein, bu film için profesyonel oyuncular yerine, oyuncu olmayan belli tiplerle çalışma konusunda ısrar eder. Tam bir duygusal ve yapısal stilizasyon, ulaşmak istediği hedeftir. Bunu başarır. Bunun yanında yaratıcı montaj tekniği, basit, güçlü anlatımıyla birleştiğinde, sinemanın başeserlerinden biri doğmuş olur. Film, hem Sovyetler Birliğinde, hem de dışarda büyük başarı kazanır.

Aynı dönemde bir başka Sovyet rejisörü Pudowkin de başarılı filmler yapmaktadır. Sovyetler Birliği, uluslararası alanda sinemanın öncüsü durumuna gelmiştir. Eisenstein ve Pudowkin, montaj konusunda birbirlerine zıt görüşler savunmakta ve bunu filmlerine yansıtmaktadırlar. Bu zıtlık, Sovyet filmine canlılık kazandıran bir zıtlıktır. Eisenstein, montaj yoluyla resimleri birbiriyle "çarpıştırarak" seyircileri şaşırtıcı, yeni görüşlere taşımak istemektedir. Pudowkin ise, montajın fonksiyonunu, bir öyküyü mümkün olduğunca kesintisiz olarak düz bir anlatım çizgisi içinde aktarabilmek için resimleri "birleştirmek" olarak görmektedir.

Ekim Devrimi'nin 10. yıldönümünde, her iki ünlü rejisöre de Ekim Devrimi üzerine bir film yapma görevi verilir. Eisenstein, filmi Ekim Devrimi yıldönümüne yetiştirebilmek için, kolektifleştirme üzerine başlamış olduğu GENEL ÇİZGİ isimli filmin çekimine ara verir EKİM'in çekimine başlar.

Aynı dönemde, Pudowkin de yine Ekim Devri-

mi'yle ilgili Konec Sankt Petersburg isimli filminin çekimine başlar. Eisenstein'ın filmi ancak 1928 Mart'ında tamamlanabilir. Bu arada Pudowkin'in filmi gösterime girmiş ve büyük beğeni kazanmıştır. Onun büyük devrimi bir işçinin perspektifinden anlatan filmi, yığınlar tarafından beğenilir.

Eisenstein'ın EKİM'i büyük görsel gücüyle, muazzam kitle sahneleriyle gerçekten etkileyicidir. Fakat kitleler için, Pudowkin'in düz anlatımlı filmi kadar anlaşılır değildir. Film, özellikle sembollerle/resim metaforlarıyla çalıştığı sahneleri bakımından eleştiriye uğrar. Film yurtdışında da Potemkin Zırhlısı kadar başarılı olmaz. Bunun anlaşılır yanı vardır: Film, Potemkin Zırhlısı'ndan çok daha açık bir devrim çağrısıdır.

Eisenstein, Ekim'i tamamladıktan sonra, "Genel Çizgi"yi bitirmeye koyulur. Bu, Eisenstein'nın etkin merkezi bir kahramana sahip filmlerinden biridir. Filmin kahramanı kolektif bir çiftliğe giren köylü kadındır. Eisenstein'nın "tipler teorisi"ne uygun olarak seçtiği oyuncunun sevecenliği filmin önemli değerlerinden biridir. İlginç olan, buna rağmen, bu filmin Eisenstein'ın sessiz filmleri içinde formalizm suçlamasından en fazla nasibini alan filmlerden biri olmasıdır.

Eisenstein, bu film Sovyetler Birliği'nde gösterime girmeden, yurtdışında film tekniklerini tanımak için bir geziye çıkar. Gezi, Eisenstein'ın verdiği film dersleri ve film gösterileriyle finanze edilir.

Eisenstein, daha tiyatro döneminden başlayarak estetik üzerine teorik yazılar kaleme alır ve yayınlar. Film üzerine en önemli yazılarından biri, ABD'de sesli filme geçildiğinde, senkron çekime ilişkin yazdığı makaledir. Alexandrow ve Pudowkin'le birlikte yazılan bu makalede, Eisenstein senkron çekimi (yani, resimle sesin aynı anda canlı çekimini) bir çeşit totoloji ilan eder. O, sesin montajın alanı olması gerektiğini, onun montajın bir unsuru olarak, yer yer resimlere kontrast oluşturan bir unsur olarak kullanılabileceğini savunur. "Ses Manifestosu" olarak adlandırılan bu makalenin birçok dillerde çevirisi yayınlanır.

Batı Avrupa'da ses tekniği üzerine araştırmalar yaparken, Batı'nın en önemli film merkezi Holywood'u ziyaret için de imkanlar araştırır. Sonunda, 1930'da Holywood'tan *Paramount Stüdyoları*ndan bir davet gelir. ABD'de Eisenstein ikili bir karşılama yaşar. Bir yandan film endüstrisi ve sinemaseverler onu coşkuyla karşılar; diğer yandan ama, ABD'de genel bir antikomünist ve antisemit kampanya yürümektedir. Eisenstein'nın yurtdışı edilmesi için kampanyalar yürümektedir. Eisenstein buna rağmen film çekimine başlamak ister. İki önerisi, stüdyo içi iktidar dalaşının da sonucu olarak reddedilir. Sonunda *Paramount* yaptığı anlaşmayı bozar.

Paramount, Eisenstein'nın hemen Rusya'ya gönderilmesinden yanadır. Fakat Eisenstein, Meksika'da bir film çevirmek istemektedir. Bunun için Charlie Chaplin'e başvurur. O da Eisenstein'ı o dönemin en ünlü solcu romancısı Upton Sinclair ile tanıştırır. Sinclair'in zengin eşi, bir film projesinin finansmanını üzerlenir.

QUE VİVA MEXİCO projesi böyle ortaya çıkar. Film 4 bölüm olarak planlanmıştır. Her bölüm birbiriyle bağıntılı ve fakat kendi içinde kapalı olan öykülerdir. Eisenstein'nın isteği, filmde Meksika'yı bütün canlılığı ve çelişmeleriyle ortaya koymaktır. Plan çok kapsamlıdır, o günkü şartlarda finansmanı çok zordur. Sonunda, film çekimlerinin uzaması üzerine, Sinclairler film bitmeden desteklerini çekerler. Eisenstein Rusya'ya döner. Çekilen bütün materyal banyo için Holywood'a gönderilmiş, Sinclairler de kalmıştır. Eisenstein ısrarla talep ettiği halde, bu materyal montaj için hiçbir zaman eline geçmemiştir. Bugün ortada dolaşan değişik montajlar, Eisenstein'a ait değildir.

Eisenstein, 1932'de Rusya'ya döndüğünde, ardında fazla başarılı olmayan bir yurtdışı seyahati vardır. Ayrıca ABD'de komünizme sempati duyan Sinclairlerle bozuşmuş olması da olumlu bir puan

"Oktober" (Ekim) filminden çeşitli kareler...

değildir. Sovyetler Birliği'nde sosyalist gerçekçilik akımı, resmi sanat akımı olarak egemenliğini kurmuş durumdadır ve biçimde de denemelere artık pek sıcak bakılmamaktadır. Eisenstein, bu dönemde değişik stüdyolarda senaryo danışmanı olarak çalışır ve devlet sinema yüksek okulunda sinema dersleri verir. Bu dersleri, estetik üzerine araştırmalarını derinleştirmek için kullanır.

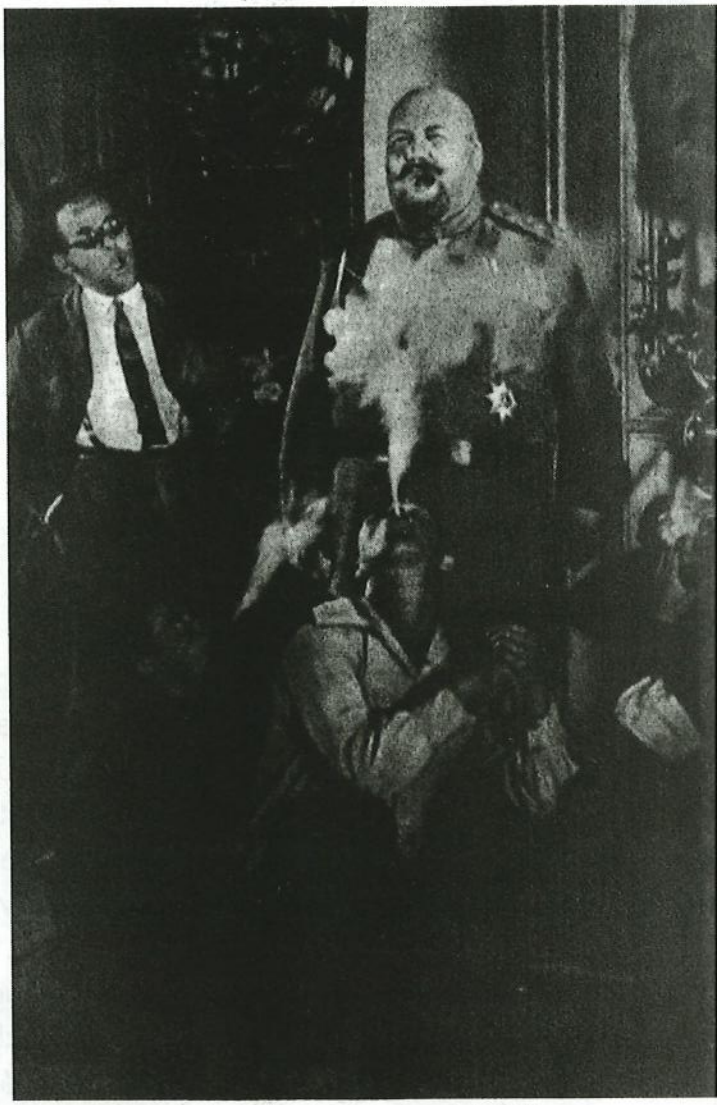
Ocak 1935'te, Sovyet filminin kuruluşunun 15. yıldönümü etkinliklerinde, Eisenstein, son dönemdeki yaratıcılıkta verimsizliği nedeniyle ağır eleştirilerin hedefi olur.

Eisenstein, bu eleştirilerin haklı olduğunu belirtir ve birkaç hafta sonra yeni bir filme başlar. BEJİN ÇAYIRI isimli bu film, kolektif çiftliğin ürünlerini bir zengin köylüye karşı savunurken babası tarafından öldürülen bir genç komünistin öyküsünü anlatmaktadır.

Film çalışmaları, yer yer Eisenstein'nın hastalığı nedeniyle kesintiye uğrar ve fakat sonunda çalışma tamamlanır. Ancak gerek çekim, gerek montaj sırasında, Eisenstein'nın sorunu anlatım tarzı eleştiri hedefi olur. Montaj sırasında film işçilerinin üç gün süren bir konferansı toplanır. Amaç, gelen eleştirilerin tartışılmasıdır. Eisenstein'a, kolektifleşmenin gerçek sorunlarını olduğu gibi koyacak yerde, kendi sübjektif değerlendirmelerini konunun üzerine çıkardığı, stil denemelerine girerek "formalizm" yaptığı, konuyu *alegorik* hale getirerek, filmdeki genci sonuçta dinsel bir şehit derekesine düşürdüğü vb. suçlamaları gelir. Eisenstein, aynı yıl içinde yayınlanan bir yazısında bu eleştirilerin haklılığını kabul eder.

1938'de ALEKSANDR NEVSKİ'yi filme alır. Filme oldukça büyük bir bütçe ve imkanlar sağlanır. Aleksandr Nevski, geçmiş Eisenstein filmleriyle karşılaştırıldığında, biçimsel denemelerden uzak, düz bir anlatım çizgisi tutturan, "klasik" bir film görünümündedir. Prokofiev'in müziği, Eisenstein'nın resimleriyle büyük bir uyum sağlamıştır. Film, ideolojik olarak Alman işgaline karşı Rus direnişini hazırlayan bir filmdir. Gösterime girdikten sonra büyük başarı sağlamış, özellikle Büyük Anavatan Savunması döneminde en çok seyredilen filmlerden biri olmuştur.

1943'te, savaş içinde İVAN GROJNİ (Büyük İvan/Korkunç İvan) filminin çekimine başlamıştır. Film, Kazakistan'da Alma Ata'daki stüdyolarda çekilmiş, 1944'te gösterime girmiştir. 1944'te ikinci bölümün çekimine başlanmıştır. Fakat ikinci bölümde karakterlerin Freudcu temelde açıklanmaya çalışılması doğru bulunmamış, diğer yandan, yine formalist sapmalar nedeniyle eleştirilmiştir. Filmin ikinci bölümü tamamlanmış olmasına rağmen,



Eisens tein "Oktober"'in (Ekim) çekimleri sırasında (soldaki)

gösterime girmemiş, planlanan üçüncü bölümün çekiminden de vazgeçilmiştir.

Eisenstein, 1946 başında İvan Grojni'nin ikinci bölümünün montajını tamamladıktan sonra ağır bir kalp krizi geçirir. Ve bir daha tam iyileşemez. Ömrünün son döneminde Film Yüksek Okulu'nda –sağlığı elverdiği ölçüde– ders vermeye devam eder, film estetiği üzerine teorisini bütünlük içinde ortaya koyacak bir çalışmayı tamamlayamaz. Eisenstein'nın filmleri, onun tamamlayamadığı film teorisinin pratik uygulamalarıdır. Film tekniğine ve teorisine en önemli katkısı montaj alanındadır.

Sergej Eisenstein, filmin bütün sanat dallarının en uç noktadaki sentezi olduğu görüşündeydi ve devrimci çalışma açısından filmin çok önemli olduğunu savunuyordu.

Jaques Prévert'ten bir şiir...

ANUŞ PAZARCIYAN

Geçenlerde fotoğraflı bir şiir kitabı elime geçti. Bir sayfada bir fotoğraf, onun karşısında o fotoğrafın şiiri yer alıyor. Vuruldum kitaba. Fotoğraflar D'Izis Bidermanas'a ait. Şiirler Jaques Prévert'e...

Şiirle fotoğrafın bu kadar güzel örtüşmesi, iki sanatçının birbirlerini nasıl tamamladığını, sanatta kolektif çalışmanın önemini gösterme açısından bir örnek bence. Size bu kitaptaki bir fotoğraf ve şiiri gönderiyorum. Umarım, günün birinde bu kitap bütünüyle Türkçe'de yayınlanır.

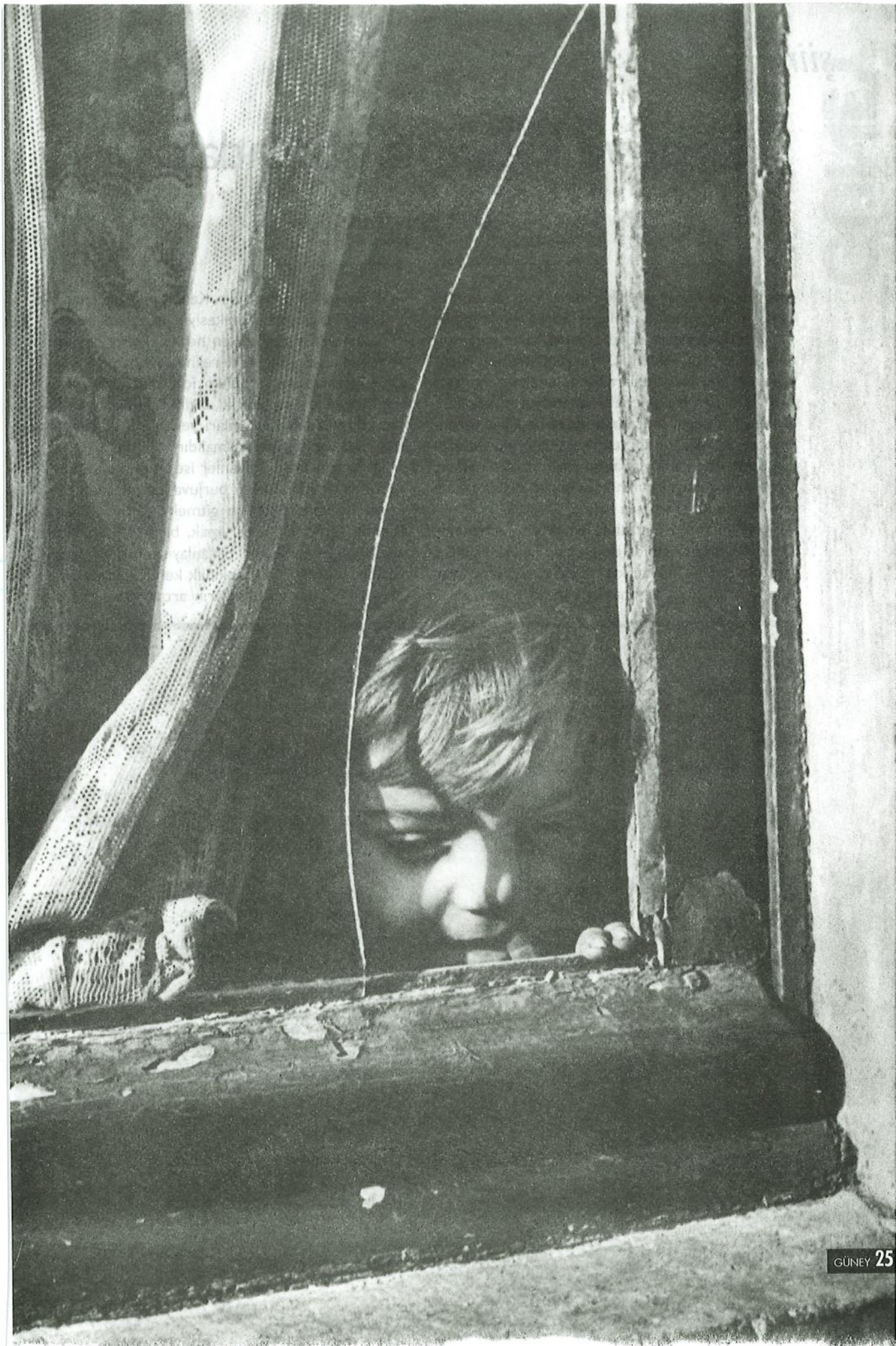
25 Mart 1998

Ve onun gördüğü o kadar güzeldir,
ve onun bildiği o kadar gerçektir,
ki yalnızca az kişi görebilir gördüğünü,
ki yalnızca az kişi bilebilir bildiğini,
ve unutulmuştur çoğu zaten.
Camda çatlak bile yok
Kırılmış işte basitçe.
Fakat rüzgarın öptüğü,
inanılmaz bir incelikle, sevecenlikle
kırık camdan girip öptüğü
o karışık saçlar altında,
havanın bu çağrısı
bu özgürlük vaadi
ve talihsizlik klişesi karşısında
geleneksel ve metaforik anlamda
kırılmış çocuğun burnu da.

Jaques Prévert

Fransız şairi. 1900-1977 arasında yaşadı. Başlangıçta, gerçeküstücü akım içinde yer aldı. Bu dönemde, *"en sıradan gerçeğe en basit yollarla bambaşka bir görünüm kazandırma yeteneği"*yle dikkat çekti.

Yalnızca şiir değil, aynı zamanda oyun ve şarkı yazarı olarak ürün verdi. 1935'ten itibaren film rejisörü Jean Renoir ile çalışmaya başladı. Senaryo yazarı olarak büyük başarı kazandı. Rejisör Marcel Carne ile gayet verimli bir birlikte çalışma yürüttü. Film klasikleri içinde yer alan "Cennet Çocukları"nın (1942) senaryosu Prévert'e aittir. Bir dizi şiiri bestelenmiştir.



Sanat ve kapsama alanındaki şiir

ÖZLEM ILIK

Bugüne kadar özellikle ilerici yazında sınırsız yazılar sunuldu topluma. Süreç içinde işçi sınıfı bakış açısı sanat anlayışı bakımından bir netliğe kavuştu. Bu netlik, "yeryüzünü aşkın yüzü" yapmak için yola çıkanlara bir gelenek bırakmıştır. Ama bırakılan bu gelenek, sanatı; yarını şekillendirmede, emeğin mücadelesinde ana işlev görenlerin elinde geliştirilip yeni kuşaklara aktarılmalıdır. Bunun ne kadar başarılabildiği bizi uzunca bir tartışmaya sokar; yazının kapsamının dışına çıkma tehlikesiyle karşı karşıya kalırız.

Bizim sanatımız işçi sınıfı, emekçiler, emperyalizmin boyunduruğunda ezilen tüm halklar için bir yaratım ortaya koyacaktır. Sanat; topluma, var olan tüm süreçler, yaşananlar açısından ileriye yönelik bir açılım sunmalıdır. Kalıplaşmış bakış açıları bizleri sığlaşma tehlikesiyle yüzyüze getirir. "Toplum için sanat" diyen herkes ilerici değildir. Nazi Almanyasında faşist rejimi savunan, yani kurulu düzeni tutan, "toplum için sanat" anlayışını benimseyenler doğaldır ki, bizim safımızda yeralamaz. Bu yüzden kavramları yerli yerine oturturken ayaklarımız yere basmalıdır.

"Sanat için sanat" diyenler ise zaten kendi dünyalarında gezinen küçük burjuva kişiliklerden oluşuyor. Yabancı ülkelere gitmek, geçmiş çağlara dönmek, gizemciliğe sarılmak, biçimciliğe, soyutçuluğa yönelmek bu tip bir anlayışın net bir yansımasıdır. Özellikle bu sapkınlık kendini şiirde gösteriyor. Toplumsal baskıların arttığı dönemlerde

Başladıktan sonraki

Güneşli,
Hoş bir gün...
İnsanın içini açan
Berrak bir gökyüzü,
Bulutlar küsüp gitmiş.
Ağaçlar diri,
Yeşili yeryüzünün göz kırpıyor insana.

Göremedim bu sabah çocukları,
Onların sevecenlikleri yoktu sokaklarda.
Bu sabah kalabalık
Ve karmaşa bu kadarken
Ama yalnızlık
Herşey içinde bana düşen.

Soruyorum kendime,
Nedir tükenmek?
Üretememek kısacası
Basit bir matematikle;
Çok üretirsin tükettiğinden
Tükenmezsin.
Bense şimdi
Yığdıklarımı bozuyorum birer birer.
Tomarlar dolusu yansımalar var
kollarımda
Ve hepsi de geçmişin süzgecinden geçmiş.
Geleceğe yol tutmuş,
Yollarda...

Ve yine soruyorum kendime,
Nerdeyim?
Çizginin ne tarafında?
Çok şeyi yitirmişken,
Ve yititirken hala
Yine de kollarımda geleceğe dair bütün
dizeler.
Ve
Tüken
mi
yorum.
Yürüyorum
Ayaklarımın nereye götüreceğini bilerek.

Şubat '98

kendi kabuğuna çekilmiş bu kişilikler; toplumsal sorunlardan, kaygılardan uzak şiirler yazdılar. Günümüzdeki gibi sapla samanın birbirine karıştığı, "yeni dünya düzeni" masallarıyla kitlelerin uyutulduğu bir dönemde ise burjuvazinin temsilcilerinin devrimci değerlere saldırması geçer akçe oldu.

Gerçi egemen sınıftan gelen saldırılar, bizleri işçi sınıfı adına üretimde bulunuyorum diyen ama pratiğiyle oligarşinin dolaylı destekçisi durumuna düşenler kadar etkileyemez. İşçi sınıfına sesleniyorum, evrensel değerlere ışık tutuyorum diyen bir anlayışı sanatsal üretim diye kitlelerin karşısına ne dediği anlaşılmayan, ozan kılıklıların şiir diye kitlelere yutturmaya çalıştığı yapıtları çıkarmaz. Türkiye, vaktiyle "İkinci Yeni" safsatasını yaşadı *(Bkz. Asım Bezirci, İkinci Yeni Olayı, Evrensel Kültür Kitaplığı Yayınları)*. Ülkemiz halklarının benzer deneyimleri tekrar yaşamasının hiçbir anlamı yok.

Şiir yaşamın yansısı; geleceğin temsilcisi olmalıdır. Biçim ve içeriğin kaynaşması en can alıcı zorunluluktur. *"İçeriğin önceliğine, belirleyiciliğine inanmakla birlikte, biçimi, önemsiz, edilgin, aşağı görmeye, içerikten ayırmaya değil, ikisini uyumlu, organik ve diyalektik bir bütün halinde birleştirmeye ve içeriğe en uygun, onu tüm zenginliğiyle ortaya çıkaran en olgun, en güzel, en ileri biçim bulunmaya çalışılmalıdır." (Asım Bezirci, Sosyalizme Doğru, sayfa 52, Evrensel Kültür Kitaplığı Yayınları).*

Şiir, estetik kaygıların kendini çok yoğun bir şekilde duyumsattığı bir alan olma özelliğini taşıyor. Ama bu şekilsiz, oyun tahtasına çevrilmiş, biçimselliğin sarhoşça dansettiği bir şiir söylediğimizin karşılığı anlamına gelmiyor. *"Sanatı doğadan, toplumdan, halktan, tarihten, insandan (yani içerikten, düşünceden, duygudan, hayalden, inançtan, eylemden, eleştiriden) soyutlamaya uğraşan burjuva modernizmini, biçimciliği değil, şiiri bunlarla somutlayan toplumcu yenilikçiliğin benimsenip uygulanmasına çalışılmalıdır". (age)*

Sanat bir üstyapı kurumudur. İnsanoğlu Marksizm-Leninizmin ilkeleri ışığında altyapının son süreçte belirleyici olduğunun altını çizmiş olsa bile, üstyapının pekiştirici, hızlandırıcı, tersine geriletici, duraklatıcı özellikleri olduğunu da içselleştirmiştir. Bu olgu bizler, yarını kurma özlemini ve mücadelesini omuzlarında taşıyanlara, sanatın bir üstyapı kurumu olarak toplumu yarının koşullarına hazırlamada bir çözücü, önemli bir pekiştirici olacağını unutturmamayı sağlar.

Diyalektik, yaşamın her alanında bir evrensel ilke olarak karşımıza dikiliyor. Ama sanırım sanatta, özellikle de şiir alanında kendini daha bir yaman hissettiriyor. Şiir, altyapı-üstyapı etkileşimi boyutunda halkın değerlerini, geleneksel anlayışını (ama ileriye götürücü yanını özellikle vurguluyorum; gerici yanına seslenmeyi kasdetmiyorum) yadsımadan; onu yarına taşıyacak bir boyutla ele alınmalıdır.

Altını çizerek belirtmeliyiz; içerik topluma, yarına, dünyada cenneti yaratma uğruna mücadeleye yönelik olmalıdır. Küçük dünyaların; anlamsız, binbir karmaşıklığı içinde barındıran, ne dediği anlaşılmayan, neredeyse kendine de yabancı, buram buram mistisizm kokan içerik anlayışı şiirde bizim kabulleneceğimiz bir olgu değildir. Ama şunun da altını çizerek çok net bir biçimde belirtmeliyiz. İçeriği derinleştirecek, onu geliştirecek her türlü biçimsel katkıya, yeniliğe açık olmalıdır şiirimiz.

Ve anlaşılabilirlik, sanatsal estetik kaygıları bir yana bırakmadan toplumun en geri unsurlarına da seslenebilmek; bizim şiir anlayışımızın en önemli yapıtaşıdır. Özetlemek gerekirse, Anatoli Lunaçarski'nin düşünceleri bize yardımcı olacaktır:

"Emekçi kitlelere, yaşamın esas yaratıcılarına seslenen bir edebiyata ihtiyaç duyan bizler de, eserlerin anlaşılırlığı sorunuyla yakından ilgileniriz. Marksist eleştiri her türlü anlaşılmazlıkla, kapalılıkla, çapraşıklıkla, bir avuç estetikçiye seslenmenin her biçimiyle, yapmacıklık ve gereksiz kibarlıkla savaşmalıdır... Zor ve değerli bir toplumsal içeriği milyonlarca insanı etkileyecek bir sanatsal yalınlıkla anlatabilen yazar övgüye layıktır..." (Güney sayı 2, sayfa 50)

Yaşamın diyalektiğini bize sunan bir şiirle noktayı koymak istiyorum.

FİDANCA

Gülü bizden bizi çekirdekten
Evrim evrim doğuran evren
Duy bizi
Tomurcuklarımız yangın yeri
Bir fidanız geleceğe yükselen
Yazgılara boyun eğmedik
Karakışlara yenilmedik
El uzattık
Kulak kabarttık baharın sesine
Suyumuzu bulutlardan
Tuzumuzu kayalardan kopardık
Kök saldık toprağın yüreğine
Kana kan dişe diş
Gülebilmek için güne güneşe
Köklerimizi urgan yaptık
Kemend attık yeryüzüne
Allar besledik açıla diye
Morlar emzirdik saçıla diye
Sevdik yaşamı gönülden
Hep birlikte sevile diye

(Şiir: Adnan Yücel)

Geçimsiz

A. KADİR KONUK

Hep, akşamın geceyle bütünleştiği saatlerde gidiyordu o şaraphaneye. Erken gittiği zaman kimse olmuyordu içeride. Boş masalara bakarak oturmak, yalnızlığından daha fazla sıkıyordu onu. Ama içerisi alabildiğine dolu olunca da sıkıntısından hiç kimsenin yüzüne bakamıyordu.

Şaraphaneye önceki gelişlerinde, barda çalışan, etine dolgundan daha toplu olan kadın, onun birileriyle konuşmak için geldiğini sanmıştı. Ama adam o kadar içine kapanıktı ki, kadın herhangi bir soru sormaya bile çekinmişti.

Çok genç değildi adam, çok yaşlı da sayılmazdı. Ne çok genç, ne de çok yaşlı olmamanın sıkıntısını yaşıyordu belki. Orta yaşlardaki insanların yaş dönümünün sıkıntıları içinde de olabilirdi.

Gerçekte adam birileriyle konuşmak istiyordu. Biriyle konuşmak istediği zaman, sözcükleri önce içinden bir kez söylüyor, sonra seslendiriyordu onları. Ama düşündüklerini seslendirdiği anda sözcükler başlarını alıp gidiyor, hiçbiri onun yaptığı sıralamaya uymuyordu. Herkesle konuşmamasının nedeni belki de bu düzensizlikti.

Biri ona "Nasılsın" diye sorsa, soruyu sorana uzun uzun bakıyor, sonra "Neden sordun" diyordu.

Şaşırıyordu soruyu soran. "Laf olsun diye sordum" diyordu, "Canım sıkılıyor ve birileriyle konuşmak istiyorum."

"Ben de laf olsun diye konuşmaktan nefret ediyorum."

O akşam da yine içinde birkaç müşterinin olduğu şaraphanede, barın yanındaki yüksek taburelerden birinde otururken, yandaki taburede oturan genç kadın "Ateşiniz var mı" diye sorunca, adam etine iğne batırılmış gibi fırladı yerinden.

"Madem sigara içiyorsunuz, neden ateşinizi cebinizde taşımıyorsunuz?"

Şaşırdı genç kadın, "Çakmağımın gazının bu akşam bitebileceğini bilemezdim ki" dedi suçlu suçlu.

"Bilmek zorundasınız" dedi adam, aksi bir sesle. "Ya da önlem olarak çantanızda yedek bir çakmak taşımalısınız. O zaman ondan bundan ateş istemek zorunda kalmazsınız."

Genç kadın yanıt vermedi. Öte yanından bir çakmak yakılarak ona doğru uzatılmıştı. Sigarasını yaktı, "Teşekkür ederim" dedi çakmağı uzatan adama. "Canım sıkılıyordu, belki biraz konuşuruz, açılırım demiştim. Ama nedense fena kızdı."

"Git cehennemde konuş be kadın" diye bağırdı ateşi vermeyen adam. "Herkes seninle konuşmak zorunda mı? İlişki kurmak istiyorsan git başkasını ara. Ne numaralar var sizde böyle? Yolda yürürken ayağınız burkulur, gemide mideniz bulanır, şaraphanede çakmağınız olmaz."

Akşamları evden çıkarken, birileriyle karşılaşır, biraz konuşurum, günün akşamına kadar yalnız oturmanın sıkıntısını atarım diye düşünüyordu oysa. Ama evden dışarıya çıkınca her şey onu rahatsız ediyordu. Alabildiğine düzensizlik vardı sokaklarda. İnsanlar zincirlerinden boşanmış deliler gibi koşuşturuyorlardı. Kaldırımlarda kendi halinde yürümek olanaksızdı. Omuzuna çarpıp topaç gibi çeviriyorlardı insanı. Arkadan gelip çarpıyorlardı. Önden gelip adamın gözlerinin içine baka baka

ayağına basıyorlardı ve özür dilemiyorlardı. Gürültücüydüler. Gırtlaklarının bütün genişliğine bile sığmıyordu sesleri. Herkes aklına geleni söylüyor, gökyüzü anlamsız sözcüklerle dolu bir çöplüğe dönüşüyordu. İnsanlar da o çöplükteki sözcükler kadar anlamsızdılar onun için. Onlarla ne konuşabilirdi ki? O kadın da gelmiş, iki dakikalık dinlendirici düşüncesinin içine etmişti işte.

Barda çalışan etine dolgun, hatta şişman denilebilecek kadın ters ters baktı ona. İşyerinde müşterilerine böyle bağırılması hoşuna gitmemişti. Ama adama da bir şey söyleyemedi.

Adam az önce çakmağını isteyen kadına, çakmağını göstere göstere bir sigara yaktı. Dumanları ağzından burnundan sinirli bir şekilde çıkarırken siyah perdeli kapıya doğru bakmaya başladı. Kimseyi beklemediğini kendisi de biliyordu. Kimseyi tanımadığı gibi tanıdıklarını da uzun süre beklemek gibi bir alışkanlığı yoktu. Tam zamanında giderdi randevusuna. Beklenen kişi geldi geldi, gelmediyse çekip giderdi hemen. İsterse öteki çok önemli bir nedenden dolayı gecikmiş olsun, umurunda bile değildi. Zamanından önce çıksaydı yola. Yaşam akıp giderken kimseyi beklemiyordu ki o da beklesin. Kimsenin kimseyi bekletme hakkı yoktu...

Yanındaki taburede oturan kadın az önce kendisine ateş veren adamla sıkı bir söyleşiye girişmişti. Kadın mesleğini söylemiş, adını açıklamış, aynı şeyleri adam da yapınca tanışmışlardı işte. Ne kadar da kolaydı bu tanışmak?

"Bir bok konuşsalar neyse" diye düşündü adam. Kadın bir kuaförde çalışıyordu. Son model bir otomobilinin olmasını, bir de Newyork'a gitmeyi istiyordu. Yeni tanıştığı adam da bir kameraman olduğunu ve Newyork'tan hoşlanmadığını, orada yaşamanın çok zor olduğunu, insanın her an canından olabileceğini, kadınlara sokak ortasında, herkesin gözünün önünde tecavüz edildiğini söylemişti.

Sonunda Hawai'ye gitmenin daha doğru olacağında anlaştılar. O yaz birlikte pekala Hawai'de bir tatil yapabilirlerdi.

"Ah, güneş..." diye mırıldandı kadın, sırtı güneşten yanmış gibi gerinerek.

"Ah... deniz..." dedi adam yüzecekmiş gibi kollarını hareket ettirirken. "Oradaki kadınların hepsi balık gibi oluyorlarmış. Hiçbiri de şişman değilmiş..."

Barda çalışan kadın ters ters baktı adama ve "Şişman balık da var" dedi, dişlerinin arasından.

"Özür dilerim" dedi Kameraman, "Sizi kastetmemiştim."

"Bal gibi de onu kastederek söyledin" dedi çakmağı vermeyen adam.

"Nereden biliyorsunuz onu kastettiğimi" dedi Kameraman sertçe.

"Söylerken onu işaret ettiğini gördüm."

"Ben böyle bir şey yapmadım" dedi Kameraman.

"Sen hem korkak, hem de yalancısın" dedi çakmağı vermeyen adam.

"Sözünü geri al!" diyerek onun üzerine yürüdü Kameraman. Yumruklarını vuracakmış gibi sıkmıştı. Öteki adam yerinden hiç kıpırdamadan "Almıyorum, ne olacak" dedi ve ekledi; "Sen hem korkak, hem yalancı, hem de gürültücüsün."

Kameraman saldıracak gibi olunca çakmak isteyen kadın araya girdi, "Değmez" dedi, "Yapma ne olur."

Kendisine sarılan kadının başının üzerinden "Parçalarım seni be" diye bağırdı Kameraman.

Çakmağı vermeyen adam ona aldırmadan barda çalışan kadına nazik bir ses tonuyla "Bir şarap daha verir misiniz" deyince Kameraman ciddiye alınmamasına kızarak elini bara vurdu ve önünde duran şarap bardağını devirdi. Kırılan kadehin sesi içeride oturanların hepsini o yöne bakmaya zorladı.

"Daha dikkatli olabilirdiniz" dedi barda çalışan şişman kadın.

"Sen işine bak deniz anası" diye bağırdı Kameraman.

"Sen aynı zamanda terbiyesizsin" dedi çakmağı vermeyen adam sertçe.

Kameraman yeniden saldırıya geçti. Kadın ona daha sıkı sarıldı. Yalnız adam sigarasını yaktı, dumanını yine Kameramana doğru üfledi.

Kameraman aniden sakinleşerek kendisine sarılan kadının dudaklarına bir öpücük kondurdu. "Gidelim" dedi kadın hemen.

"Gidelim" dedi Kameraman, barın üzerine bir yüzlük atarken.

Şişman kadın aceleyle paranın üzerini verdi. Kadınla Kameraman dışarıya çıkarlarken yalnız adama bir kez daha baktılar. "Hawai'ye giderseniz bir daha buralara gelmeyin" diye bağırdı yalnız adam. Barda çalışan şişman kadın güldü.

Az sonra kalktı yerinden yalnız adam. Hesabını öderken "Çok teşekkür ederim" dedi şişman kadın, "Onun ağzının payını iyi verdiniz."

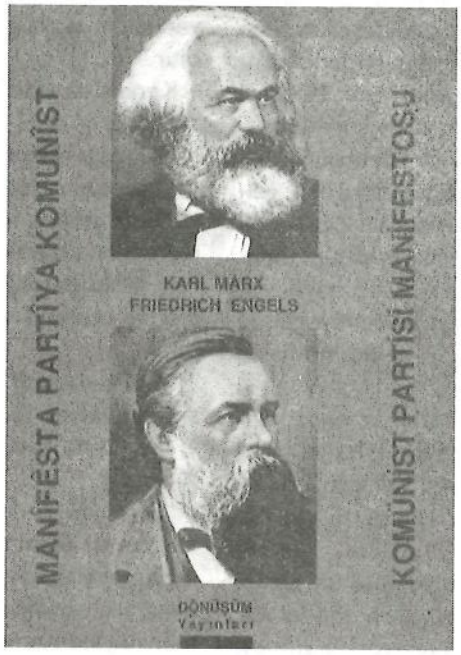
"Siz de kafasına bir şişe vurabilirdiniz" dedi yalnız adam tıslayarak. "O zaman kendi işini görmüş biri olarak başkasına teşekkür etmek zorunda kalmazdınız."

Yalnız adam siyah perdeli kapıdan çıkarken şişman kadının "Asosyal herif" dediğini duymadı. Sokak sessiz ve o gene yalnızdı...

MANİFESTO 150 YAŞINDA...

Bugün de proletaryanın eylem kılavuzu!

FARUK AYDIN



Komünistler Birliği Merkez Kurulu'nun, örgütün üyesi olan Marx ve Engels'e verdiği görevle kaleme alınan Manifesto Aralık 1847-Ocak 1848 tarihleri arasında Marx tarafından kaleme alındı, Şubat ayında Londra'da basıldı.

Bilimsel sosyalizmin en önemli programatik belgelerinden birisi ve *"kamuoyu için belirlenmiş ayrıntılı bir teorik ve pratik parti programı" (Marx-Engels, "Manîfêsta Partîya Komunîst / Komünist Partisi Manifestosu, 1872 Almanca Baskıya Önsöz, Dönüşüm Yayınları, sayfa 89)* olan Komünist Partisi Manifestosu'nun yayınlanmasının üzerinden geçen 150 yıllık zaman dilimi, eserde ortaya konulan görüşlerin doğruluğundan birşey kaybettirmedi. Tersine, 150 yıl önce ortaya konulan görüşler bugün için de geçerli olan, güncelliğini koruyan görüşlerdir.

23 sayfa halinde ve sınırlı olanaklar nedeniyle az miktarda basılan Manifesto, 1848'in Mart'ından Temmuz'una kadar Alman göçmenlerinin yayın organı olan "Deutscher Londoner Zeitung"da (Alman Londra Gazetesi) yayınlandı. Yine aynı yıl, Londra'da baskı hatalarından arındırılarak yeni bir baskısı yapıldı.

Manifesto, gerek ileri sürdüğü görüşler açısından, gerekse komünizmin ilk programatik belgesi olması açısından büyük öneme sahiptir. Lenin, Manifesto hakkında şöyle der:

"Bu küçük kitapçık ciltler değerindedir; bu güne kadar onun ruhu, uygar dünyanın örgütlenmiş ve mücadele vermekte olan tüm proletaryasına güç vermiştir ve ona yol göstermiştir." (Marx, Engels, Marksizm, Sol Yayınları; sayfa 70)

Sadece yazıldığı döneme ilişkin değil, daha sonraki dönemlerde proletaryanın yürüttüğü sınıf mücadelesinde bir rehber olan Komünist Partisi Manifestosu, komünist düşüncenin sistemli bir şekilde ortaya konulması noktasında özel bir işlev yüklenmiş; burjuvazinin hakimiyetine karşı proletaryanın tek kurtuluş yolunu gösteren komünizmin açık ve net bir ifadesi olmuştur. 1848'de; önce Fransa'da patlayan ve sonra da öteki Batı Avrupa ülkelerine yayılan burjuva demokratik devrimlerin hemen arifesinde ortaya konulan Komünist Partisi Manifestosu'yla proletarya, ilk kez kendi programı ile burjuvazinin karşısına çıktı.

Şüphesiz Komünist Partisi Manifestosu'nun önemi, onun salt komünist düşüncenin ilk programatik belgesi olmasıyla sınırlı değildir. Onun önemi; içeriğinden; burjuvazi ve proletarya arasındaki sınıf savaşımının tarihsel gelişimine ve yönelimine ilişkin ileri sürdüğü tutarlı görüşlerden, bu görüşlerin pratikte defalarca kanıtlanmasından kaynaklanmaktadır. Marx ve Engels, Komünist Partisi Manifestosu'nda toplumların tarihine materyalist bakış açısıyla yaklaşmış, sınıf savaşımı kuramını ayakları üzerine dikmiş, bu mücadelede tarafların –burjuvazinin ve proletaryanın– konumunu yalın bir şekilde açıklamış, proletaryanın burjuvazi karşısında, komünistlerin burjuvazi ve proletarya karşısındaki tutumunu açık bir şekilde özetlemişlerdir. Lenin'in dediği gibi *"Bu yapıt, duru ve parlak*

bir deha ile yeni bir dünya anlayışını, toplumsal yaşamı da kucaklayan tutarlı bir materyalizmi; en geniş ve en derin gelişim öğretisi olarak diyalektiği; sınıf mücadelesinin kuramını ve proletaryanın –yeni, komünist toplumun yaratıcısının– dünya tarihindeki devrimci rolünü açıklar." (Marx, Engels, Marksizm, Sol Yayınları; sayfa 70)

MANİFESTO'DAKİ ÖZ...

Manifesto'daki temel düşünce nedir? Bu soruyu Engels şöyle yanıtlar: *"Manifesto ortak eserimiz olduğu için, kendimi, onun çekirdeğini oluşturan temel önermenin Marx'a ait olduğunu belirtmek zorunda hissediyorum. Bu önerme şudur: Her tarihsel çağda egemen olan iktisadi üretim ve mübadele biçimi ve ondan zorunlu olarak doğan sosyal yapılanma, o çağın üzerine kurulu olduğu temeli meydana getirir; ve o çağın politik ve düşünce tarihi, ancak bu temele dayanarak açıklanabilir; dolayısıyla insanlığın bütün tarihi (toprakta ortak mülkiyete dayanan ilkel kabile düzeninin dağılmasından bu yana), sınıf mücadelelerinin, sömüren ile sömürülen ezen ile ezilen sınıflar arasındaki mücadelelerin tarihidir; bu sınıf mücadeleleri tarihi, bir evrimler dizisi meydana getirir ki, bu evrimler dizisi içinde bugün, sömürülen ve ezilen sınıfın –proletaryanın– sömüren ve ezen sınıfın –burjuvazinin– boyunduruğundan kurtuluşunu, aynı zamanda ve nihai olarak toplumun tümünü sömürülmekten, ezilmekten, sınıf ayrılıklarından ve sınıf mücadelelerinden kurtarmaksızın elde edemeyeceği bir aşamaya ulaşmıştır." (Engels, 1888 İngilizce Baskıya Önsöz, age, sayfa 89)*

Bu öz, Komünist Partisi Manifestosu'nda, ilk alt başlık olan *"Burjuvalar ve Proleterler"* bölümünün ilk tümcesinde şöyle özetlenmiştir: *"Şimdiye kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşımları tarihidir." (age, sayfa 104)*

İşte kapitalist toplumun iki temel sınıfı olan burjuvazi ve proletarya, toplumların sınıf savaşımları tarihinin en son ve en keskin mücadelesini yürütüyor.

Marx ve Engels, Komünist Partisi Manifestosu'nda, bu en son ve en keskin mücadelenin kuramını ortaya koydular. Bu mücadelede burjuvazinin konumunu üretim ilişkilerinin mantığı çerçevesinde değerlendirdiler. Kapitalist sistemin çürüyen, yıkılan en son sömürü sistemi olduğunu berrak bir şekilde belirlediler.

Marx ve Engels, Komünist Partisi Manifestosu'nda, "kapitalizmin, kendinden önceki toplumlardan farklı olarak sınıf karşıtlıklarını basitleşmiş ve keskinleştirmiş olarak öne çıkardığını, kapitalizmde toplumun burjuvazi ve proletarya olarak iki büyük sınıfa bölündüğünü", "tarihte burjuvazinin son derece devrimci bir rol oynadığını; bütün feodal-ataerkil ilişkileri ortadan kaldırarak insan ile insan arasında çıplak çıkardan, katı nakit ödemeden başka hiçbir bağ bırakmadığını, dinsel ve siyasal düşlerle perdelenmiş sömürünün yerine, açık, utanmaz, dolaysız yalın bir sömürüyü koyduğunu"; "modern sanayiin gelişmesinin burjuvazinin ayakları altından bizzat ürünleri ona dayanarak ürettiği ve mülk edindiği temeli çekip aldığını; burjuvazinin ürettiğinin kendi mezar kazıcısı olduğunu", burjuvazinin devrilmesinin –ve proletaryanın zaferinin– kaçınılmazlığını ortaya koydular.

Marx ve Engels, komünizmi, geleneksel mülkiyet ilişkilerine bir karşı duruş olarak ortaya koyuyorlardı. Bunun da ötesinde komünizmin ayırıcı özelliğinin *"genel olarak mülkiyetin kaldırılması değil de, burjuva mülkiyetinin kaldırılması" (age, sayfa 121)* olduğu görüşünü formüle ediyorlardı. *"Modern burjuva özel mülkiyetin, ürünlerin üretilmesinin ve mülk edinilmesinin sınıf karşıtlığına, çoğunluğun azınlık tarafından sömürülmesine dayanan nihai ve en tam ifadesi" (aynı yerde)* olduğunu söylüyorlardı. Marx ve Engels'in deyimiyle *"Komünist Manifesto'nun görevi, modern burjuva mülkiyetinin yaklaşmakta olan kaçınılmaz çöküşünü ilan etmekti." (age, sayfa 83)*

Marx ve Engels, aynı zamanda Komünist Partisi Manifestosu'nda, burjuvazinin karşısında sonuna dek tek devrimci sınıfın proletarya olduğunu; proletaryanın tarihsel hareketiyle sömürücü sistemin tarihten silineceğini ve sınıfsız, sömürüsüz topluma geçileceği görüşünü de açık bir şekilde formüle ediyorlardı. Böylece Marx ve Engels, proletaryanın hedeflerini belirliyor; onu silahlandırıyor, burjuvazinin karşısında bağımsız tarihsel eyleme yönlendiriyorlardı.

Manifesto'nun özünü oluşturan sınıf savaşımı kuramı ve onun diyalektik ve tarihsel materyalist temeli salt bir önermeler yığını değil; tam tersine pratiğin defalarca kanıtladığı gerçeklerdir.

İlk yazıldığı-yayınlandığı günlerde, sınırlı sayıda işçi tarafından okunan, benimsenen Komünist Partisi Manifestosu, 19. yüzyılın sonlarına doğru milyonlarca işçinin sahiplendiği bir eylem kılavuzu haline geldi.

Eserin yazılması ve yayınlanmasının hemen ertesinde Fransa'da gelişen Şubat Devrimi'nde proletarya, koşullar ve bilinç düzeyi gereği, eserin özüne uygun davranamadı ama 1871 Paris Komünü'nde; 1917 Büyük Ekim Sosyalist Devrimi'nde, Doğu Avrupa ülkelerinde kurulan halk demokrasilerinde, Çin ve Arnavutluk devrimlerinde Manifesto'da ortaya konulan görüşlerin doğruluğu pra-

tikte defalarca kanıtladı.

Bu devrimler; geçen yüzyılın başlarında bir ütopya olarak görülen komünizmin, sınıfsız, sömürüsüz toplum projesinin gerçekleşebilir bir şey olduğunu da gösterdi. Uluslararası emperyalist burjuvazinin, proletaryanın kazandığı bu mevzileri tahrip etmeyi başararak kendi üstünlüğünü ilan etmesi bu olguyu ortadan kaldırmaz. Bu durum proletaryanın önüne yaşanan deneyimlerden yeni dersler çıkarma görevini koyar.

"Her sınıf savaşımı bir siyasal savaşımdır" der Marx ve Engels. Sınıf savaşımı; siyasal iktidarın kazanılması olduğu kadar, o iktidarın elde tutulmasıdır da... Dünyanın üçte birinde zafer kazanan, bir dizi ülkede bayrağını göndere çeken, kendi sınıf diktatörlüğünü kuran proletarya, modern revizyonizmin etkisiyle 1950'lerden sonra burjuvazi karşısında yenilgiler aldı. Proletarya diktatörlükleri modern revizyonizmin marifetleriyle tasfiye edildi; devrimle karşıdevrim arasındaki mücadelede burjuvazi kaybettiği mevzileri tekrar geri aldı.

Tüm sınıf savaşımları tarihini değerlendirdiğimizde, geçici olarak görülmesi gereken bu yenilgiler, proletaryaya, iktidarın korunmasının en az iktidarın ele geçirilmesi kadar önemli olduğunu gösterdi. Bu yenilgiler; "komünist" bir maskeyle Marx ve Engels'in eserinin en temel ilkelerini revize eden ve emperyalizmin proletarya iktidarı karşısında zafer kazanmasında başrolü oynayanlara karşı uyanık olunması gerektiğini öğretti.

Ancak ne kazanılan zaferler bir bütün olarak dünyada sınıf savaşımının kazanıldığını, ne de kaybedilen mevziler sınıf savaşımının sona erdiğini gösteriyor. Kimilerinin proletaryanın burjuvazi karşısındaki geçici yenilgilerinin ertesinde sınıf savaşımı tezinin çürüdüğü vs. yönlü iddialarının tersine, bugün proletarya ve burjuvazi arasındaki sınıf savaşımı sürüyor. Ne çağda, ne toplumda, ne burjuvazide, ne de proletaryada özde bir değişiklik var. Komünist Partisi Manifestosu'nda da belirtildiği üzere, *"... çağımız, burjuvazinin çağı, sınıf karşıtlıklarını basitleştirmiş olmakla öne çıkmaktadır. Tüm toplum giderek daha çok iki büyük düşman kampa, doğrudan birbirlerinin karşısına dikilen iki büyük sınıfa bölünüyor: Burjuvazi ve Proletarya." (age, sayfa 105)* Çağ, öz olarak 150 yıl öncesinde Komünist Partisi Manifestosu'nda belirlenen çağ. Sınıfsal konumlanmada, sınıf karşıtlıklarında değişen birşey yok! Sömürü sistemi, bütün barbarlığıyla iktidarını sürdürüyor. Ezilenler açısından köklü bir değişiklik sözkonusu değil vb. vb.

Reformist, revizyonist "sol"; Marx ve Engels'in eserinde ortaya koyduğu temel görüşleri "düzeltiyorlar", sözümona "çağa uyduruyorlar!" Proletaryanın eski proletarya olmadığından, onun ortadan kalktığından bahsediyor, kapitalizmin –emperyalizmin– "ulaştığı aşamayı" ileri sürerek devrimin olamayacağının teorilerini yapıyorlar! "Bütün toplumların tarihi, sınıf savaşımları tarihidir" temel önermesi, reformist-revizyonist kesimler tarafından "sınıflararası diyalog" ya da "sınıfsal uzlaşma" olarak çarpıtılıyor, uygulanıyor...

Günümüzde bazılarının "çok basit" ve "kaba" bulduğu, "gelişen koşullardan(!) dolayı eskimiş olduğunu" söyleyerek reddettiği, ama 150 yıl öncesinin olduğu gibi günümüz gerçekliğinin de tam ifadesi olan bu iki temel sınıf varolduğuna; üretim araçları üzerindeki özel mülkiyete dayalı sistem varlığını sürdürdüğüne göre sınıf savaşımı da kaçınılmaz olarak yaşanmaktadır. Üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet sisteminin dünya üzerinde ortadan kalkacağı güne kadar da yaşanacaktır.

Sınıf savaşımı olgusunu çeşitli saçma sapan görüşlerle karartmaya çalışan ve böylelikle burjuvazinin değirmenine su taşıyanların çabalarına uluslararası proletarya, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet sistemine ve burjuvazinin siyasal erkine karşı yönelen bilinçli ve örgütlü mücadelesiyle gerekli yanıtı vermeye devam edecektir.

"KOMÜNİZM HAYALETİ" BURJUVAZİYİ BUGÜN DE KORKUTUYOR!

Marx ve Engels, Komünist Partisi Manifestosu'na *"Avrupa'da bir hayalet kol geziyor – Komünizm hayaleti." (age, sayfa 103)* sözleriyle başladıklarında geçen yüzyılın Avrupasında burjuvazinin komünizm karşısında duyduğu korkuyu anlatıyorlardı. Burjuvazi korkmakta haksız da sayılmazdı; çünkü komünizm düşüncesinin, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyete dayalı iktidarını tehdit ettiğini anlıyordu ve bunun için de yarattığı "komünizm öcüsüyle" kitleleri bu düşünceden uzak tutmaya çalışıyordu.

Avrupa'nın bütün güçleri bu "öcüyü" birbirlerine karşı kullanıyor, muhaliflerini "komünist!" olmakla suçluyorlardı. Bu tavır, işçilerin, gerçek komünist düşüncenin kavranmasını engeliyordu. Bu olgudan hareketle Marx ve Engels, bu duruma artık bir son vermenin gerekliliğini şu sözlerle ortaya koyuyorlardı:

"Komünizmin kendisi, daha şimdiden, bütün Avrupa güçleri tarafından bir güç olarak tanınmıştır.

Komünistlerin açıkça, tüm dünyanın karşısında, görüşlerini, amaçlarını, eğilimlerini açıkça ortaya koymalarının ve bu Komünizm Hayaleti masalına partinin kendi Manifestosu ile karşılık vermelerinin zamanı çoktan gelmiştir." (aynı yerde)

Böylece, Marx ve Engels, Komünist Partisi Ma-

nifestosu'nda "komünizm hayaleti" masalına son verdiler. Onlar, açıkça komünistlerin amaçlarını, hedeflerini ortaya koydular; burjuvazinin ezilen kitlelere "öcü" olarak tanıttığı komünizm düşüncesi, ezilenlerin savaş ilanı oldu.

Diğer yandan "komünizm öcüsü" burjuvazi açısından ortadan kalkmadı; bu korku sürüyor.

Günümüzde burjuvazinin ve onun hizmetine koşan revizyonist-reformistlerin komünizmin "öldüğü", "bittiği", "tükendiği" yönlü nutuklar atması boşuna değil! Aslında onlar, 19. yüzyılın ilk yarısında Avrupa burjuvazisinin davrandığından farklı davranmıyorlar; onlar komünizmden korkuyorlar! Komünizmin ölmediğini, onun burjuvazinin siyasi iktidarının en büyük düşmanı olduğunu biliyorlar ve korkuyorlar. Bundan dolayı, kitlelerin komünizm düşüncesi ile birleşmesini; sınıfsız, sömürüsüz toplum projesinin geniş yığınlar tarafından benimsenmesini engellemek için her türlü alçaklığa başvurmayı mübah sayıyorlar; 150 yıl öncesinden öncüllerinin yaptıkları gibi! Ezilenlere, sömürülenlere "komünizmin öldüğünü" söyleyerek onları burjuvazi karşısında alternatifsiz, plansız, programsız bırakmak istiyorlar!

Çabaları boşuna!

Kendi ölüm korkusunu bastırmak için burjuvazi avazı çıktığı kadar bağırıyor: "Komünizm öldü!"

Ama korkunun ecele faydası yok! O ölmedi, er ya da geç gelecek!

Komünist Partisi Manifestosu'nun son sözlerinde de belirtildiği gibi, *"Varsın egemen sınıflar bir komünist devrim korkusuyla titresinler. Onda, proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yok. Kazanacakları bir dünya var."*

Nisan 1998

Açlık

A. KARABAĞ

Aç mı kaldın
Önemli değil
Birşeyler
Bulur yersin.

Aç mı kaldın
Üç gün beş gün
Ya da aylar...
İşte tenin
Ye yiyebildiğin kadar.

Sakın düşlerini yeme!
Yersen,
Düşersin
Seni
Aç koyanların sofrasına.

"Özgür beyinlerle, özgür yarınlara"

ARKADAŞ KİTABEVİ

"Sizlere en yakın arkadaş"

Çakmak Caddesi · Hilalhan İş Merkezi (Bodrum kat) · Küçüksaat · Adana

İLAN

"Tiyatro sezdirmeden eğitir"

"OYUNCULAR TİYATRO GRUBU" İLE SÖYLEŞİ

GÜNEY: Merhaba Selma. Sen "Işık İnsanları"nı kurgulayıp yöneten kişi olarak, tiyatronuzun gelişimini bize kısaca anlatır mısın?

SELMA: "Işık İnsanları", Oyuncular Tiyatro Grubu'nun altıncı projesi. Grup 1991 yılında kuruldu. "Matmazel Julie" ilk oyunumuz oldu. Arkasından "Kül Kedisi" adlı bir çocuk müzikali gerçekleştirdik. Üçüncü sene, "Hayat Çok Güzel" isimli, Çehov'un öykülerinden Rus yönetmen Kama Ginkas'ın derleyip yönettiği bir proje gerçekleştirdik. Bu oyunun sahne tasarımcısı da gene Rus Sergej Barhin idi. Bu oyunla aynı zamanda bir ödül de aldık; Avni Dilligil Jüri Özel Ödülü'nü... Dördüncü projemiz "Bahar İsyancıdır" oldu. "Bahar İsyancıdır"; Onat Kutlar, Yusuf Atılgan, Oktay Rıfat'ın şiir ve öykülerinden, Gülsüm Soydan'la birlikte benim gerçekleştirdiğim bir proje oldu. Dört oyuncu vardı. Cem Safran bu projeyle birlikte oyuncular kadrosuna girdi, aynı zamanda kendi bölümlerini kendisi tasarladı. Bizim çalışma yöntemimizde böyle bir şey var, yaratıcı oyunculuk çalışmalarından yola çıkarak yaratıcı bir reji yapmaya çalışıyoruz. Beşinci oyunumuz "Araba". "Araba" sözsüz bir fiction denemesiydi. Yaşamın otomasyonlaşmasını ve şiddetin hayatımızdaki olumsuz etkilerini anlatmaya çalıştık bu projede. "Işık İnsanları" ise, Oyuncular Tiyatro Grubu'nun altıncı oyunu. "Işık İnsanları" ismi Bergama Belediye Başkanı Sefa Taşkın'ın "Misa ve Işık İnsanları" adlı kitabından alınmıştır. Bu kitap benim bu projeyi oluşturmamda itici güç olmuştur, beni çok etkilemiş bir kitaptır; çünkü kitapta Sefa Taşkın, benim yıllardır peşinden koştuğum "neden beni bu antik mekanlar bu denli etkiliyor" sorusuna çok güzel bir cevap verdi. Çünkü Brecht'in uyarladığı "Antigone" metninde de geçtiği gibi "toprak emektir", yani bizim evimiz, bizim kültürel olarak, yaşamsal olarak, ilişkide bulunduğumuz toprak, bizi son derece belirliyor. Toprak üzerindeki uygarlıklar hiç de öyle sanıldığı gibi bir kalıntılar silsilesi olarak kalmıyor. O yörede yaşayan insanlar, özellikle Batı Anadolu bölgelerinde yaşayan köylüler, kasabalılar, bu mekanlarla aslında belli oranda özdeşleşiyorlar. Ve bizim de kültürümüz olduğunu düşünüyorum bu Helen kültürünün, yani bizim de sahiplenmemiz gereken bir kültür. Zaten Anadolu,

biliyorsunuz birçok kültüre ev sahipliği etmiş bir toprak parçası. Bu nedenle Sofokles'in "Antigones"i, Aiskhlos'un "Zincire Vurulmuş Prometheus"unu, gerçekten içimde hissederek, sahiplenerek yapmaya çalıştım. Oyunda "Prometheus" ve "Antigone" tragedyaları dışında "Phaeton" mitosu var, "Phaetan" mitosunu da, "Pandora" mitosunu da yorumlayan genç bir yazar arkadaşımız, Sadık Türksavaş. Kendisi önemli bir mitoloji uzmanı, kendi çapında çalışmaları var ve benim de teşvikimle bizim için bu metinleri yazdı. Oyunun dramaturjisini oluştururken de bana son derece önemli katkıları oldu, bilgi dağarcığıma da çok önemli katkıları oldu. Ve ışık teması etrafında, ışığı metaforik anlamda kullanarak ileriye götürme, aydınlatma, el verme ve sonuçta da zorbalığa, karanlığa başkaldırı anlamlarında kullanarak bu tragedya ve mitosları içiçe geçmiş şekilde kulanmaya çalıştım. Dört kişilik bir oyuncu kadrosu var oyunun: Gülsüm Soydan, Metin Arslan, Cem Safran ve ben Selma Köksal'dan oluşuyor oyuncu kadrosu. Hemen herkesin önemli bir başrolü ve iki yardımcı rolü var. Ve bütün bu öyküler anlatılırken seyircinin aklında kalan, dimağında kalan çok temel temalar olmasına dikkat ettim. Bu da işte, hep birlikte seyirciyle birlikte, aydınlığa, daha güzel bir geleceğe nasıl ulaşabiliriz sorusuydu.

GÜNEY: Oyununuzu izledim ve çok beğendim. Beni oldukça etkiledi. Sizin kullandığınız bazı özel yöntemler var. Değişik hikayeleri bir oyunda birleştirmişsiniz, beş bölümde beş hikaye anlatılıyor ve bunların ortak konusu ışık oluyor...

SELMA: Evet ışık, başkaldırı ve bedel ödeme.

GÜNEY: Buna bağlı olarak sormak istediğim şey şu: Sizin geliştirdiğiniz yeni bir yöntem var mı?

SELMA: Bu konuda şunu açıklamak durumundayım, "Yeni tiyatro", "öteki tiyatro", "genç tiyatro", "deneysel grup", bizim için bir takım tanımlamalarda kullanılıyor. Ben grubumuzu tanımlarken tek birşey söyleyebilirim; arayış içinde olmak! Gerçekten arayışlarımız var, bir şekilde de gidiyor. Fakat dünya tiyatrosu başka bir noktada. Dünya tiyatrosu beden dili üstüne kafa yordu, bunun üstüne uzun çalışmalar yaptı. İşte Doğu Bloku ülkelerinde özellikle tiyatronun çok önemli bir aşama kaydettiğini görüyoruz. Özellikle Polonya'da. Gerçekten Polonya devrimini tiyatroyla gerçekleştirmiş deniliyor. Örneklerini gördüğümüz zaman da bunu kabullenebiliriz, gerçekten de Polonya tiyatrosu çok başka bir yerde dünya tiyatrosunda. Çok farklı ifade biçimleri bulmuşlar. Artık tiyatro, işte bir metin yazılıyor, o metin oynanıyor gibi değil. Çok başka, çağrışımlarla dolu, birçok farklı sanat yöntemini de içeren, sahne plastiğini çok zengin olarak kullanan bir tiyatro... Bu bizi etkiledi elbette ki. Biz de arayışlarımızı sürdürüyoruz. İlk başta söylediğim gibi, oyunculuk çalışmaları çok önemli, oyuncunun yaratıcı olabilmesi, yaratıcı bir sahneleme sürecinden geçmesi çok önemli ve bunu yöntem olarak benimsedik. Örneğin Phaeton'da; nasıl hareket etmeli atlar? Bizler nasıl at olmalıyız? Phaeton'un uçuşunu gökyüzünde ve yanışını nasıl yansıtmalıyız diye düşündüğümüz zaman, bize ışık tutan şey oyunculuk çalışmaları, kişilerin fantazileri oldu. Şu anda tabii ki, maddi olanaksızlıklar yüzünden aslında çalışmamız gereken kişilerle çalışamıyoruz. Yani biz biraz el yordamıyla, kafa yorarak ve araştırarak bir şeyler bulmaya çalışıyoruz. Ama dünyada gerçekten çok önemli ustalar var. Bunlarla aslında bağlantı kurabilsek, tiyatro dili olarak zannediyorum ki, çok daha mükemmel bir noktaya ulaşabiliriz. Bunun için çabalarımız kendi yaptıklarımızla kalıyor. Ama tabii Türkiye'de, bu da birçok insan için çok yeni ve çarpıcı oluyor. Bu sizin gördükleriniz, yapabileceklerimizin sadece ufak bir işareti.

GÜNEY: "Işık İnsanları"nda çok ilginç bir şeyi başarmışsınız, mitolojiden alınmış konularla aslında günümüzdeki gerçek yaşamı anlatmışsınız. Kahramanlarınız günümüzün de canalıcı sorunlarına bir çözüm sunmuyor mu?

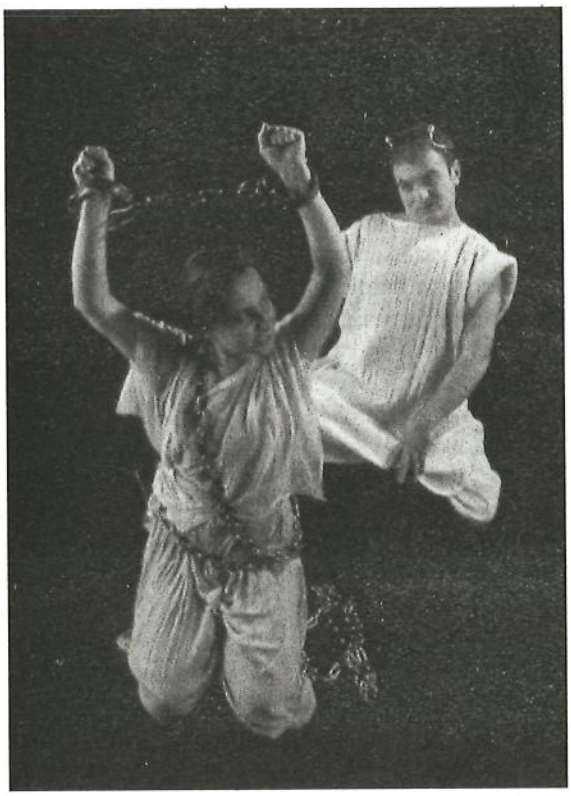
SELMA: Evet mitoloji. Neden mitoloji? Mitoloji süzülmüş felsefelerdir. Ve bir öykü aslında çok farklı biçimlerde anlatılabilir. O sizin bakış açınıza ve anlatmak istediğiniz şeylere bağlıdır. "Antigone" Sofhokles tarafından bir başka yazılmış, Brecht tarafından başka türlü yorumlanmış. Bu aslında tiyatro edebiyatı anlamında bir zenginlik, çok önemli bir zenginlik. Mitolojinin bize kattığı şöyle bir şey var: Bu oyunda inanılmaz bir gerçeküstü fantastik dünya yaratıyor, görsel bir şölen. Bu seyirci için çok cazip, bizim için de... Ve bizim oyunculuk çalışmalarımız için inanılmaz bir zenginlik.

GÜNEY: Tiyatronuzu gerçekçi değerlendiriyor musunuz? Mesajlar vererek gerçek yaşamda değişiklikler yapmayı amaçladığınızı söyleyebilir miyiz?

METİN: Şöyle bir açıklama yapayım: Sanat insanı eğitir, ama eğittiğini farkettirmez, sezdirmez. Çünkü amaç sadece eğitim olsaydı, sadece insanlara doğruları göstermek, bunu yapın, şunu yapmayın demek olsaydı, insanlar tiyatroya gelip görmezlerdi o oyunu. Sanki uyarı gibi görürlerdi bunu. Ama tiyatro sezdirmeden insanı eğitir. Bizim oyunumuzda, "Işık İnsanları"nda, mitolojiler ve tragedyalar var. Phaeton mitosu var. Phaeton hakkında Phaeton mitosu var. Phaeton hakkında yazılmış bir metin yok, sadece mitolojik bir hikaye olarak var, ama "Zincire Vurulmuş Prometheus" ve "Antigone", 2500 yıl önce büyük tragedya yazarları, Aiskhylos ve Sofokles tarafından yazılmış metinlerdir. Şimdi bu metinler insanı nasıl eğitiyor? Örneğin tragedyanın kendi için-

de varolan katarsis, yani arınma duygusuyla eğitiyor, olayları gösteriyor, felaketleri gösteriyor, ki bu tragedyanın en büyük dramatik noktasıdır. Başkahramanının zaafının olmasıyla eğitiliyor insanlar. Kriyon'un zaafı, kendi dediklerinin yerine getirilmesi için astığı astık, kestiği kestik zorba ve kötü bir iktidar olmasıdır, böylece de kendi buyruklarının kurbanı olmasıdır. Biri böyle. Zeus'ta da; Zeus'un kendi idaresi onun sonunu getirmiş. Bu, 2500 yıl önce yazılmış bir oyun, bugün oynuyoruz ve seyirci burada ne anlayacak, ne görecek, nasıl bir eğitim alacak? Burada şunu görecek: Oyunda kahramanların söylediği sözler var. Antigone Kreon'la olan bir sahnesinde, kardeşini gömmüştür ve bunun üzerine Kreon onu cezalandırır. Der ki ona; "Hep kendi burnunun dikine gitmektesin, ilahi devlet düzeninin ne olduğunu görmeden yapıyorsun bunları". O ilahi devlet düzeni ise, ağabeylerinden birisini şanlı şerefli bir şekilde gömdürmüştür, diğerine ise cesedinin kokması, kuşlar tarafından yenmesi cezasını vermiştir. Ama Antigone de diyor ki, "Ben bunun ilahi değil, insani olmasını isterdim. Şimdi günümüzde seyircimiz bunu nasıl bağdaştıracak? Ülkemizin gündeminde olan birçok sorun var ki, bunların başında Susurluk olayı geliyor. Susurluk'un esas zanlıları açıklanmıyor, çünkü devlet sırrıdır deniyor, devlet ise kutsaldır deniyor. Halbuki, hangi güç için, kimin için, kimin refahı için yapılmıştır bunlar? İlahi devlet de böyle birşey, çünkü gücünü tanrıdan aldığını varsayıyor. Günümüz toplumlarında kör topal işleyen bir demokrasi var, kimi toplumlarda hâlâ diktatörlük var, dinsel bir yönetim var, çok çeşitli yönetim biçimleri var. İşte günümüz Türkiye'sinde demokrasinin erdemlerini elde edebilmek için çok çaba ve çok uğraş sarfetmek gerekiyor. İşte, bu yaşadığımız olaylar da daha çok mücadele etmemiz gerektiğini gösteriyor. Kutsal devlet kavramına, devlet sırrına sığınarak aslında demokrasi engelleniyor, çünkü kim adına, kim için yapmıştır bunları, hangi yetkilerle yapmış, bunlar devlet sırrı adı altında saklandı, saklanmakta. Ama bir bir açıklanmak zorunda ve ortaya çıkacak bunlar ve biz demokrasiye biraz daha yaklaşmış olacağız. Bizim oyunumuzda seyircinin alacağı şey de bu. İnsani değerleri daha çok öne çıkaracağız, çünkü yitiriyoruz bunları... Çok çabuk yitiriyoruz. Yani Prometheus'un insana ateş vermesi ile medeniyeti öğrendik, geliştik ve nereden nereye geldik. Gerçekten bir Prometheus var mıydı, ateşin aslı neydi, önemli değil bu. Ben oyunda oynarken, özellikle "Antigone"de, seyircilerin bunu anlamalarını isterdim. "Antigone"nin temelinde iyi idare, toplum refahını düşünen bir idare özlemi var.

Ben "Oyuncular Tiyatro Grubu"nun önceki çizgisini çok iyi biliyorum, çünkü onlardan, önceleri iki



oyun izledim ben: "Hayat Çok Güzel" ve "Bahar İsyancıdır". Bu tiyatro hazıra konmayan bir tiyatro; araştırıyor, diğer tiyatrolardan yeri oldukça farklı. Tiyatro dünyasının kalbinin attığı Londra'da Westend'de ve New York'ta Broadway'de daha çok ticari, gönüle daha çok hitap eden müzikaller, komediler ya da belli dramları oynayan tiyatrolar var. Bir de Off Broadway, yani Broadway'in dışındaki tiyatrolar var, bunlar daha küçük salonlarda, ikiyüz üçyüz kişilik salonlarda oynuyorlar ve daha çok araştırmaya yönelik. Belki de çok ünlü bir yazarın ilk oyununu orada sahneliyor, bunda başarı kazanıyor ve Broadway'e geliyorlar. Biz kendimizi daha çok bu Off Broadway'e benzetiyoruz.

Biz şu anda oyunumuzu 86 kişilik bir salonda oynuyoruz, ama amacımız tabii ki daha geniş bir seyirci kitlesine ulaşmaktır. Şu bir gerçektir ki, ne tarzda olursa olsun, tiyatronun ahlakına uygun her oyun, seyirciye ulaşmalıdır, geniş kitlelere ulaşmalıdır ve her oyun bunu hedeflemelidir, yani ben dar bir kesime hitap edeceğim dememelidir. Mesela mitolojiyi bilmeyen bir insana bu oyun çok yabancı gelebilir. Ama bir kez gelip gördüğünde hiç de uzak olmayacaktır, hoşuna gidecektir, tanıyacaktır, öğrenecektir, işte burada tiyatronun öğretimi giriyor. Sezdirmeden bir eğitim giriyor. Oynadığımız oyunlarda seyirciyi iyi, doğru bir seviyeye çekmek istiyoruz. Bu iyi bir seviye, yani yukarıya almak olacaktır; çünkü biz de bu oyunu çalışırken bulunduğumuz seviye-

den bir basamak yukarı çıktığımızı hissediyoruz.

GÜNEY: Buradan değişik bir konuya sıçrayış yapmak istiyorum. Bildiğiniz gibi, bu yıl Brecht'in 100. doğumgünü kutlanıyor. Brecht tiyatrosu konusunda ne düşünüyorsunuz?

SELMA: Brecht'in çok önemli bir kuramcı olduğunu düşünüyorum. Tiyatroyu başka bir yere taşımıştır. Epik tiyatro anlayışı tiyatroda bir zenginliktir. Fakat yeni de değildir. Yani bizim oyunda da gördüğünüz gibi, antik oyunlarda, yani Yunan tiyatrosunda var olan bir gelenek. Yunan tiyatrosunda oyuncu rolünü oynuyor ve koroya giriyor. Yani göstermeci yöntem, anlatıcı yöntem aslında çok eskilerde kullanılmış. Brecht bunu kendi kuramı bağlamında yeniden düzenlemiş. Ben, yeni tiyatroda, yani 21. yüzyıl tiyatrosunda, belli üslupların tek başına hakim olamayacağını düşünüyorum. Yani dramatik tiyatro, epik tiyatro, absürd tiyatro gibi tek tip üslupların hakim olamayacağını, bir yaratıcı çalışmada hepsinden de yararlanılabilir diye düşünüyorum. Brecht benim için çok önemli, oyunları çok önemli, ama sadece Brecht'ten bir yöntemle sahnelemek istemedim bu oyunu. Aslında hakim öğe o gibi gözüküyor, göstermeci ve anlatımcı öğe hakim gibi gözüküyor bu oyunda, ama ben kahramanların kimi noktalarda özdeşleşmesini ve dramatik tiyatroda çok önemli yöntemlerini kullanmasını destekledim. Örneğin "Antigone"nin, "Prometheus"un ve "Platon"un kimi sahnelerinde kesinlikle dramatik tiyatronun, göstermeci tiyatronun ve fantastik tiyatronun kimi öğelerinden ve üslubundan yararlandık. Yani, Meyerhold'un, Piscator'un, Brecht'in, Grotovski'nin... hepsinin, herbirinin çok önemli özellikleri olduğunu düşünüyorum ve yapmaya çalıştığımız tiyatroda da bütün bu yöntemleri gerektiğince kullanmaya çalışıyoruz. Hepsinden kullanmak gerekiyor, fakat bunu çorba da yapmamak gerekiyor; tadı, tuzu, şekeri, maydanozu... hepsinin bir ölçüsü var, o ölçü çok önemli. Tiyatroyu da yapan o ölçü ve yetkinlik aslında. Oyunumuzun çok uzun bir bölümü "Antigone". "Antigone" Brecht'in uyarladığı bir "Antigone"dir. Gerçekten çok çok iyi yazılmış bir metin. Bunu ayrıca belirtmek istedim. Tabii ki, "Prometheus" da çok önemli bir metin, arkadaşımızın yazdığı "Phaeton" da çok iyi bir metin, ama "Antigone"nin galiba şu anda yaşadığımız Türkiye'ye söyleyeceği çok şey var, çünkü savaş konusu tartışılıyor ve çok gündemde olan bir konu, anlatacak çok şeyi var Türkiye'ye dair.

GÜNEY: Günümüzdeki yeni tiyatro akımlarına yaklaşımınız nasıl?

SELMA: Polonya'da bir Grotovski var. Bütün Doğu Bloku çok ciddi bir tiyatro reformu yaptı. Bence Doğu Bloku tiyatrosunun gerisinde Amerika ve İngiltere. Polonya ve Grotovski çok başka bir noktaya götürdüler tiyatroyu. Orda da artık gördüğümüz örneklerde başka arayışlar, çok farklı yöntemlerin kullanılması, içiçe geçmesi gibi şeyler var.

GÜNEY: Siz maddi olanaksızlıklardan bahsettiniz. Sanırım bu siz sanatçılar için çok önemli bir konu...

SELMA: Evet, bizim tek maddi kaynağımız Kültür Bakanlığı.

GÜNEY: Bu konuyu biraz daha açar mısınız?

SELMA: Kültür Bakanlığı hakkında aslında herkes olumsuz şeyler söylüyor. Evet, doğru, verilen yeterli değil, çok az. Tüm özel tiyatrolara verilen destek, Devlet Tiyatrosu'ndaki bir iki oyuncunun yıllık gideri. Bizim gibi bir grubun ise tek yaşama şansı bu. Bizim gibi gruplara yardım demek, aslında sanatın gelişmesi demek, çünkü biz riskin ortasındayız, riski aldık, omuzladık ve gidiyoruz. Bu anlamda, sadece ve sadece kör topal ilerliyoruz, yaptıklarımız beğeniliyor belki, ama seyirciye ulaşmıyor. Seyirciye ulaşamıyoruz, kendi seyircimize; orada bizim bir seyircimiz var, varolan seyircimize ulaşamıyoruz.

GÜNEY: Aldığınız parasal desteğin bağımlılık gibi bir yanı yok mu? Broşürdeki yazının son paragrafında şöyle diyorsun: "Çünkü şu anda biz, bir kapalı mekana tıkalıyız. Oysa yeni tiyatro artık başka açılımları zorluyor. Tek maddi desteğimiz Kültür Bakanlığı'na olan zorunlu gösterilerimiz ve kuralları yerine getirir getirmez, bu oyunu hak ettiği özgür mekanlara taşıyacağız."

SELMA: Tabii, tabii, işte belli bir prosedürü yerine getirmek durumundayız, onların bir kuralı var, eğer biz bu yardımı almak ve yaşamak istiyorsak, bunlara uymak zorundayız. İşte oynadığımız bu oyunu 25 oyun oynama zorunluluğu gibi bir zorunluluk olmasaydı, iki tane beş bin kişilik bir antik mekanda oynamak daha doğru olurdu, o anlamda söylüyorum.

GÜNEY: Yükselmek ve daha geniş seyirci kitlesine ulaşabilmek, sanırım tüm sanatçıların amacıdır. Sanatçılar kendileri için sanat yapmıyorlar, insanlara ulaşmak istiyorlar. Siz de bunu yapmak istiyorsunuz, ama anladığım kadarıyla kendi duruşunuzdan da ödün vermek istemiyorsunuz. Sürünmeyi belki amaçlamayan, ama sürünmeyi de göze alan bir sanatçı tipini amaçlıyorsunuz...

SELMA: Biz kendimizi Off Broadway'e benzetiyoruz, yani ticari olmayan, kendi değerlerinden ödün vermeyen tiyatroya benzetiyoruz. Grubumuz içerisinde ayrı düşündüğümüz konular da var. Örneğin, Metin müzikallerden çok hoşlanıyor, müzikallerdeki o teknik, görsel animasyonlardan çok etkileniyor. Beni çok etkilemiyor bunlar. Mesela hiç olmasın, her şey çıplak bedenle yapılsın, bu beni daha çok

etkiliyor. Bu, bizim birlikte çalışmamamız anlamına gelmez. Mühim olan bir grupta ortak değerler ve bu konuda da anlaşıyoruz.

METİN: Selma çok doğru söylüyor, ben sahnedeki tekniğe bayılırım. Ama Selma'nın söylediği oyunculuğa dayalı oyunlara da bayılıyorum. Onu da çok seviyorum. Ama benim demek istediğim şey şu: Sahne tekniği oyuncuya yardımcı olmalı, yani oyuncu kendi gücüyle ön plana çıkıyorsa, diğer oyuncularla birlikte çıkıyorsa teknik de onu yüceltmeli. Bu izleyenleri büyülemeyi sağlayacak; hem oyun gücüyle, hem de sahne tekniğiyle. Çünkü tiyatro, yalnızca oyuncu ve yönetmenden oluşmamalı, diğer unsurlar da olmalı.

GÜNEY: "Işık İnsanları"nda hakim olan sanırım Selma'nın anlayışı olmuş, fazla sahne dekorasyonundan kaçınılmış. Ama şunu da belirtmek isterim, ben seyirci olarak sanki çok dekorasyonlu bir oyun izlemiş gibi oldum, bu da sanırım oyunculardan, onların kıyafetinden, müzikten kaynaklanıyordu. Oyunu izlediğimde kafamda belli manzaralar kendiliğinden oluştu, belki de sanat bu işte...

SELMA: Evet, bu aslında benim projemdi, ama arkadaşlarla gerçekten çok uyumlu, yaratıcı bir çalışma süreci geçirdik. Gerçekten, diyelim ki, bundan sonraki oyunda, projede Metin başka bir şey yapacak ve bu farklı olacaktır; çünkü başka bir bakış açısı, başka estetik kaygılar, başka tercihler ön plana çıkacaktır. Ama şu önemli, bir grubu grup yapan, bir grubu diğerlerinden ayıran şey arayış ve değerlerdir ve bunlara da sahip olduğumuzu düşünüyorum.

Polonya, Macaristan gibi ülkelere geri dönmek istiyorum. Belki birçok konuda başarısız oldular, ama eğitim ve sanat konusunda çok başka noktalara gittiler. Çünkü, gerçekten eğitim ve sanat, toplumları bir yerlere götürecek kurumlar. Orada gördüğümüz, onlardan seyrettiğimiz filmler ve tiyatro gösterileri, benim için Hollywood'un yaptığı filmlerden, Londra'nın yaptığı oyunlardan çok başka noktadalar. Çünkü hayatı, yaşamı ve toplumu, toplumların tarihini daha doğru yakaladılar, daha doğru değerlendirdiler. Tekniği de doğru kullandılar; tekniği sadece yüzeysel ve göstermeci olarak kullanmadılar. Onların tiyatrolarında çok önemli bir teknik düzey var, kabul etmemiz gerekir, mükemmellik düzeyi de var seyrettiklerimizde, öyle değil mi? "...dünyanın son durağında durdu" adlı oyunu, bir Polonyalı yönetmenin; bir, Fransız grupla yapmış, iki, oyuncular... Trenin içindeydiler, mükemmel bir oyunculuk tekniği vardı, aynı zamanda mükemmel bir ışık, mükemmel bir efekt, mükemmel bir ses düzeni... bunlar tabii ki bizim de özlemini çektiğimiz şeyler.

METİN: İşte bu teknik oyuncuyu yüceltiyor, benim kasdettiğim şey de bu.

GÜNEY: Sanırım bu iki şey tiyatronuzda en iyi biçimde birbirini tamamlayacaktır...

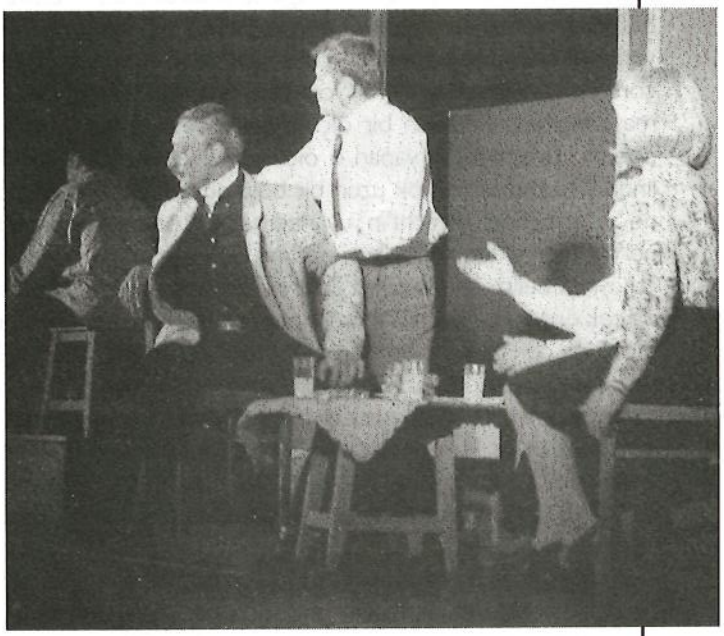
METİN ve SELMA: Elbette...

GÜNEY: Söyleşi için teşekkür ediyorum...

"Bir Güzel Çirkin Kral" Avrupa'daydı...

"Bir Güzel Çirkin Kral" adlı oyun Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde sahnelendi.

Ankara Birlik Tiyatrosu tarafından sahnelenen iki perdelik oyunda, Yılmaz Güney'in yaşamından kesitler sunuluyor. Almanya Göçmen İşçiler Federasyonu'nun organizatörlüğünde Almanya, Hollanda, Fransa, İsviçre ve İngiltere'de "Bir Güzel Çirkin Kral" oyununu sahneye koyan Ankara Birlik Tiyatrosu, her yıl bir oyunla Avrupa turnesine çıkıyor. Oyunun yazarı ve yönetmeni olan, ayrıca sahnede Yılmaz Güney rolünü başarıyla canlandıran Zeki Göker, Güney'in gerçek sanatçı ve politik kimliğini bu oyunda vermek istediklerini söyleyerek oyunun "Güneş'e Merdiven Dayayanlar"ın devamı olarak görülebileceğini belirtti.



Mektup

SEYDİ CAN

Bağışla candost!
Sevinç ve barışın ışıldadığı
bir mektup yazamadığım için
Gözlerinin renginde
güller sunamadığım için
Kalbim ki, yarısı mutluluk
Yarısı keder ve ayrılık

Candost!
Her sesimi bulutların kanatlarıyla
çocuklara saldım
Her sözcüğüm paramparçadır
ülkemiz gibi
Kan akar şimdi sevgi tarihinin yapraklarına
Bir kartalın gözlerinde gece kurşunlanır
Ateş nerede?
Acı nerede?
Ölüm ne?
Gül ne?
Geçmişle gelecek ölüm oyununda
iki kahraman?
Ya yaşam; –öyle narin, öyle rüyamsı–
Ve sevda; –yüreğin yüreğimde,
yüreğim yüreğinde–

Candost!
Küller sığınır sürgünde mahkeme
kapılarına
Kimse görmez;
Kaç masal ölür ilkbaharda?
Kaç şafak?
Kaç günbatımı kızıla boyanır?
Kaç parçaya ayırır kurşun;
bulut arayan bir şimşeği?
Şimdi acıların altına imza atıyorum
Turnalarla yarin gözlerine yollanan
bir öpücük
–Her yıldızın bir dağı vardır;
her gülün bir bağı–
–Şimdi yüreğim bir çöl;
gözyaşlarım beni boğan bir göl–

Ölüm bir gölge gibi takip eder
bu zifiri karanlıkta
Ve gurbet ki hasretime elkoymuştur artık

Candost!
Seninle çiçeklerin dilinde konuşmak
varken:
Bir dağ köyünde;
kan ve ölüm bir sonbahar soluğudur
Ve kızartılmış çocuk kalpleri şişlerde
"Askerlik hatırası" çizmelere bulaşan
beyinler
–Ve bir dağ kin–

"Fail-i meçhul" ne demek?
Görmez mi kimseler güneş katledilirken?
Ve uğruna ölünecek kadar
sevilen bir yaşam?

Candost!
Kalbimde sakladığım tohumlar
Şimdi gözlerinde renkli bir bahar
Nefesinde serin bir rüzgar
Ve yazdıklarım artık sevgi kokar

Candost!
Seninle çiçeklerin dilinde
konuşmak varken
Zor geliyor bana anaları çağırmak;
kavganın yüreğinde
yaşamı yargılamak

Bağışla candost!
Sevinç ve barışın ışıldadığı
bir mektup yazamadığım için
Gözlerinin renginde güller
sunamadığım için
Kalbim ki; yarısı mutluluk

Kuzeyde de ortalık karışık

EKREM TOS

Bir emir geliyor; "Metrolar, saat 23'ten 5'e dek kapalı tutulabilecek." Yardım kuruluşlarının sayfa sayfa ilanlarının yeraldığı gazetelere sarılı evsizler, cesetleriyle emirleri deliyorlar; "Metrolar açılarak yeni ölümlerin önlenmesi" kararına da erişiliyor, kurtulanlar bahara ermişken.

Ölüm çeşnisinde de evrimleşme var, örneğin, Creutzfeldt-Jacobs, öteki adıyla "delidana"... İsveç'te "etobur" canlıyı doyuran piyasa, delilikleri de özenle izliyor ve "Bu et İsveç markadır" yazılıp yanına İsveç bayrağı yapıştırılıyor. İneğin de "Made in Sweden"ı olur mu sorusunu, bayraklı yasayı yapanlara tam bir yıl sonra sordular, şok eden yanıtı aldılar: "Yasamız ne delidana, ne salmonella, ne de korvların içeriği gözetilerek gerçekleştirilmiştir; gündeme alınan bir öneri benimsenmiştir. Öneri; İsveç'te parçalanıp paketlenen şeylere bayrak yapıştırılması uyarlı mıdır ve bu etse eğer, İsveç marka diye bir terim de eklensin mi, biçimindeydi. Geçmiştir..." Geçen geçti; geçmiş olsun yani... McDonnald's daha tutarlıydı ki, ambarlarındaki ineklerin kaynağını açık etmedi...

Ölümün gerekçelendirilmesinde de aşamalar sağlandı... Birkaç ay, kurtların kökü kurutulmaya ve nedense azınlıkların yaşadığı bölgelerdeki hayvanların, yani Laponya'daki canlıların canına okunmaya çalışıldı. "Karelen'de ve Kymmene'de kurtlar avlanmasaydı, kurtlar o bölgelerdeki ren geyiklerini yiyip bitireceklerdi" deniliyor. Bir Lapon'a sordum; "Aslı yok" dedi. "Ne Karelen, ne de Kymmene, geyik üretim bölgesi değil ve Finilapon kaplamındalar, Swedilapon niye kurutuluyor?" Neden gidip de bu gerçeği bir gazeteciye açıklamadığını sordum: "Bilmeyen gazeteci yok!" yanıtıyla daha da şaşırttı. "Onlar kraliçenin kürkünü paparaziliyorlar". Kral Gustav'ın da salt spor olsun diye kıydığı geyiklerle ilgili haberlerdeki insancasızlık arasında geyiklere hasımlığın nedenini buldum; "Geyiklerin iyiliği için vurulmalarından başka hiçbir çözüm bulunamadı!"... Karagülmece denemesi midir diye bir kez daha okudum, değildi. Hangi etik-çeşniye girer, o da düşünmeye değer; üretilen gerekçe, "Isı, bölgede birdenbire mevsim normallerinin altına düşmüş, sayıları da öyle kurtları kökleyecek denli az değil, çokmuş... Yiyecek kıtlığı ve donarak yokolma tehlikesinden dolayı bu kez bunların vurulması yoluna gidilmiştir!" Hava açtı ama, ne Kral, ne de çevresindeki yağdanlıklar ordusu doyuma ulaşamadıklarından dolayı, gidişleri sürüyor. Sürünün gazeteci yazmanları, o sıralarda, bir başka sayfalarında İngiltere'nin Maldon kentindeki tilki sürekavında göstericileri vuranları da kınayarak verdiler... Tüm batı ülkelerinde rüşvet suçtur; Stockholm'de de veren ve alan yaptırımını görür. Peki, 30 yıldan beridir Malezya'da telefon bağıtları gerçekleştiren Ericsson, yeni bir işlemde, Malezya Telekom olayında bu suçtan sanık olursa ne görür? Görünen şu ki, burası "Burada verilen, burada alınan bir şey yok; dolayısıyla yapılacak bir işlem yok" diyor. Orası dersen, "Allahlık..."

Bir göçmenlik söylencesidir tutturulmuş; sanki bir yakıcı sevi, bir ölümcül tutkudur atılıyorlar yabancılar, her şey pahasına atıyorlar kendilerini batıya, kurtuluyorlar ülkelerinden. Bir kez, doğudan ve güneyden kaçış yaklaşımı çok yanlış; Almanya'dan İskandinavya'ya göçenlerle sığınanlar, Asya'daki birçok diktatörlükten gelmişlerin sayısını kat kat aşıyor. Göçmenlik denilince, geleni sayıp gideni unutmuş görünmek de, bir çeşit tilkilik gibime geliyor, çünkü yalnızca son bir yıl içinde Şili'ye ve Almanya'ya geri dönen göçmenlerin sayısı, son beş yılda gelenlerin toplamından çok daha fazla...

Balinaların ve fokların avlanması yasalarca serbesttir kuzeyde, ama barbarca yöntemlerle köklerinin kurutulmaya çalışılması hiçbir hukuka sığmaz. Bu noktada bile Greenpeace'in sesi boğulmaya çalışılıyor. Fokları, kafalarına buz baltası saplayarak öldüren tecimenler, kartpostal olarak ünlendiler. Denizdeki canlılara karşı barbarlıkta birinciliği hiçbir ülkeye kaptırmayan Norveç'e, İsveç'ten bir çeşit "Barış Treni" kaldırılması umudum zamanla kırıldı, yitti. Eli baltalı çekiçli kimseleri insan sanıp da yalpalaya yalpalaya gelen sevinçli fokların kafatasları parçalandığı günlerde, Stockholm'ün en güçlü hayvansever derneği, Djurens Vaenner'in işi başından aşkındı, yüzlerce kediyi aşırı dozda kloroformla zehirleyip öldürmekten yargılanıyorlardı. Kıyıcılardan Rolf Petterson, "Yalnızca yaralı, kimsesiz, yaşlı kedileri yok ediyoruz; acı çekerek sürdürecekleri bir yaşamdan kurtarıyoruz" diye savunuyordu. Bırakıldılar ama, yasanın ilgili paragrafı da kendilerine okunup anlatıldı; "Kediler, yalnızca ateş edilerek ya da enjekte yapılarak yok edilebilirler." Yasaya bak, işe bak;

insanımsı gidişe bak...

Çocukların pornografik bir mal olarak kullanılmalarını, "Acaba yasaklarsak, anlatım ve dışavurum özgürlüğü ilkesi zarar görür mü?" tartışmalarından sonra İsveç de bir sonuca ulaştırdı; belirli bir yaşa değin yasak sayılsın denildi, ama "çocuklarla çevrilen porno filmlerin bulundurulması serbest" hükmü korundu. Adalet Bakanı Leila Freivald'a soruyorlar: "Çocuk kullanılmadan çocuklarla film nasıl çevrilirmiş?" Yanıtlıyor; "Kurul işi bu, kurulda bir ben mi varım?" Kurul da iyi kurulmuş hani, içinde patırtı çok, insana saygı yok; çoğunluk "özgürlükten yana" imiş; "demokrat olmanın gereği" onları engelliyormuş... Demokrasiye bak; bir de şu rezil filmlere bak... İsveç'i hiç görmemiş bir Alman gördüm; bir tren yolculuğuydu, söyleştik... Sordum; "Ne gelir usuna önce?" Bir kent adı verdi hemen; "Norrköping..." Şaşırdım; "Hayvanlarıyla ünlü orası..." İlgisiz ironi örneği, diyecektim ki açıkladı; "İnsanlarla cinsel ilişki kuran hayvanların video filmleri satılıyordu; kaynağından dolayı belleğimde kalmış..." Birilerinin salt bir şeyler uydurup yapıştırmasıyla kentlerin adları da karıştırılmış oluyor gibisinden bir düşünce ürettim. "Sarı-mavi haç da (bayrak) vardı", diye ekledi. Anlamamış görünmeye çalıştım. "Prodüktivitelerinden dolayı" bildiği bir İsveç çeşnisini betimliyordu sabırla. "Gökçül zeminde sarartılmış haç İsveç bayrağı değil mi? İşte bu... Korvlara, delidana bifteklerine de yapıştırılarak ineği bile nasyonal bir özdek kılan Vikingsel kurnazlık... Hem içinde yaşıyorsun, hem de görmüyor musun, 'bu et İsveç markadır' etiketini?"

Sustum yol boyu. Trenlere bakanlara baktım. Yaldızlansa da demokratik tiranlıklar, kimlere yaraşır bunların avukatlığı!

Direnmek

AKAN ASLAN

tut ki ölümün en ucuz
ve zulmün en pervasız vaktindeyiz
petrole, dolara, marka peşkeş çekilmiş
insana ve insanlığa dair ne varsa
devri alemde çakalların saltanatı
gökte akbaba sefahatı
ve nişangâhta yaralı bir ceylan...

tut ki insan suretinde
cehennem zebanileridolaşıyor aramızda
elde zehirli ok ve bilenmiş balta
suret-i haktan görünerek
kanımızı emiyorlar her fırsatta
sal selamın alana
gösterme yaranı dosta düşmana

tut ki uygarlığın en ucube faslında
akçakların ve arsızların rezil dünyasındayız
insani erdemler haraç mezat
kurulu can pazarı, taze et tacirleri
bezirgân tayfası, madrabaz takımı
kolla kendini hele...

tut ki akrepler salınmış yarana
ağu deryasının katranlı alevlerinde
kavruluyor yüreğin
hançer yakmış şahdamarını
iki yanın
iki kan ırmağı...
ve en acısı
dost eli hançer kabzasındaki

tut ki barışı özlemek suç
hazarî düşler kurmak zulüm vesilesi
Savaşlar ekmek kapısı
kan içiliyor vatanseverlik namına
hikmetinden sual olunmuyor
yerküreye hükmeden tiranların
oy zulüm zulüm!

tut ki senin payına da bu hengamede
direnmek düşmüş sevgili halkım!
zulmün inadına
zalimin rağmına direnmek!

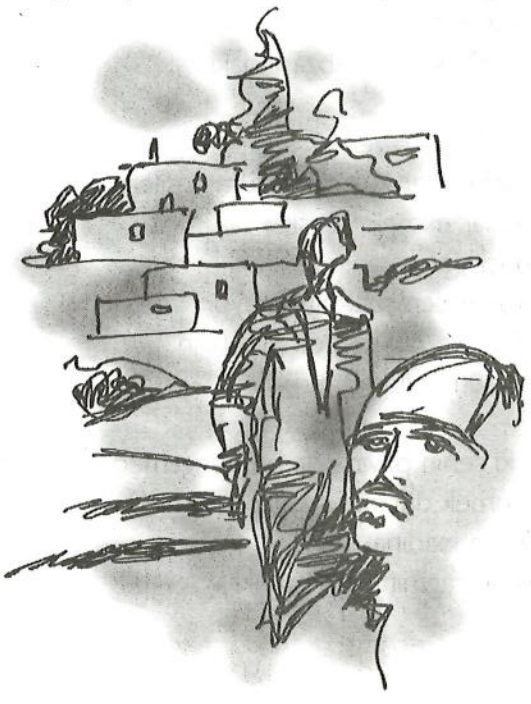
Üstelik de yağmur yağıyor

YUSUF SOLMAZ

Düşünelim ki, kimsenin kimseyi sevmediği bir köyde yaşıyoruz. Birkaç yıl önce kavga etmiş, birbirimizle kanlı bıçaklı olmuşuz. Ortada onbeş, yirmi ölümüz, bir o kadar da yaralımız vardır. Bu yüzden birçoğumuz eşyalarımızı toplayıp köyü terk etmişiz. Gençlerimizin bir kısmı dağlarda, bir kısmı hapishanelerdedir. İçimizden birkaç kişi köyde sabaha kadar karanlığı beklemektedir. Yine bir gün, gecenin bir yarısı bir kapı kırılacak içerden birkaç ölü çıkarılacaktır.

Yaşadığımız bu uzak, yüksek dağbaşında bizden de başka kimse yoktur. İlçeye gidebilmek için dolmuşu olan bir köye kadar yaklaşık iki saat yol gidilecektir. Bizi başka dünyalara bağlayan uzun ince tek toprak yolumuz, yazın taştan, çukurdan; kışın çamurdan geçilmeyecektir. Atla yahut eşekle içimizden her gün birkaç kişi başka bir köye buğday öğütmeye gidecektir. Katır sırtında iki sandıkla, tütün içerek bir çerçi ayda bir köye ya gelecek ya gelmeyecektir. Muhtarın evi önüne haftada en az bir kere iki cip dolusu asker inecektir.

Düşünelim ki, aramızda daha şehir nedir görmeden ölenlerimiz vardır. Az ilerimizdeki mezarlıkta, dinleri başka ölülerle bizim ölülerimiz yanyana yatmaktadır. Mezarları başında bir kötü taşı bile olmayan ölülerimizin çoğu, ya gençliğinin en güzel çağında, ya da çocuk denecek yaşlarındayken doyamadıkları hayatlarından, sevdikleri insanlardan ayrılmışlardır.



Belki yoksulluktan, belki günah saydığımızdan; daha birçoğumuzun evinde televizyon bile yoktur. Bir dut ağacının gölgesi altında, keçi pisliği ile dolu bir avluda, kırık dökük bir teypte dönen eski bir bant, evlilik çağındaki gençlerimize düğün olmuştur. Çoluk çocuğa karışmış olsalar da evlenen genç kızlarımız daha onaltısına basmamıştır. Nereye baksak taş kaya; nereye baksak ağaçsız, uçsuz bucaksız bir bozkırdır. Verimsiz tarlalarımızı sürmeye evimizin önünde ya bir eşek ya bir katır vardır. Verimi hiç de iyi olmayan susuz, taşlı tarlalarımız her yaz ancak orakla biçilebilecektir. Çocukların süt ihtiyacı için bile çoğumuzun evinde iyi kötü bir inek yoktur. Tavukların biriktirdiğimiz yumurtası, evin ufak tefek ihtiyaçları için çerçiye para olacaktır.

Düşünün ki, toprak damlı, duvarları çamurla sıvalı evlerimizde, tanrıdan başka da yardım isteyebileceğimiz kimsemiz yoktur. Çocuklarımızın çoğu, ölümcül hale gelinceye kadar doktor yüzü görmeyecektir. Mecburen hastaneye kaldırılanlarımızın hastane masrafları için elimizde ne kadar koyunumuz, keçimiz varsa satılmıştır. Devlet bizi bu dağlarda yalnızca çocuklarımız askerlik çağına gelince hatırlamıştır.

Düşünelim ki, okulumuzun mavi boyalı demir kapısı kaç yıldır açılmamıştır. Okur yazar olmayan çocuklarımızın çoğu Türkçe bile bilmemektedir. Onların da bizler gibi ileride ki tek şansı çoban olmaktır. Belki birçoğu uzak illere karın tokluğuna çalışmaya gidecektir. Nereye gitseler cahil, nereye gitseler kendilerini değersiz hissedeceklerdir. Her yanı kirece bulanmış eski elbiseleri içinde bir inşaat odasında oturup öğleleri helva ekmek yiyeceklerdir. Çimento kağıtları üzerinde yatarak artırdıkları üç beş kuruşu köyde bıraktıkları yakınlarına ekmek parası olarak göndereceklerdir.

Düşünelim ki, birçoğumuzun uykularında, karanlık bir gecede ışıl ışıl yanıp sönen kurt gözleri vardır. Kimbilir kaç gece, elimizde bir tüfekle, soğuk ışıkları altında ayın, karlı dağlarda kurt kovalamışızdır. Hepimizin hatırasında sürüsüne kurt girmiş bir çocuğun gözyaşları vardır.

Ne zaman karşımızda bir asker görsek, sesimiz

titreyecek, başımız öne eğilecektir. İçimizden bazıları üç beş kuruşa köykorucusu olabilmek için boşuna uğraşıp duracaktır. Her sonbahar, suyu kurumuş bir çeşmenin önünden, sırtında koca bir odun yüküyle ihtiyar analarımız geçecektir. Bağda, bahçede, tarlada akreplerin ve yılanların zehri yayılırken damarlarımıza sadece başımızda tanrıya dua etmekle yetinilecektir. Evimizde az çok ne varsa verdiğimiz bir şıh, şoförüyle birlikte son model arabasıyla giderken arada sırada bizim için de tanrıya dua edecektir.

Düşünelim ki, dünyanın en büyük barajlarından birinin hemen yanıbaşında yıllarca susuz kalmışız. Hiçbir canlının katlanamayacağı hayatımıza katlanırken çaresiz, televizyon ekranlarından cennet gibi hayatlar görmüşüz. İstanbul'a çalışmaya gidenlerimizin birçoğu, yıllarca köyde bıraktıkları çocuklarının yüzünü göremeyecektir. Çocuklarımızın çoğu, döndüklerinde babalarını tanıyamayacaktır. Eroin ve silah kaçakçılarıyla dolu bir kentin tenha bir deniz kıyısında içimizden bazılarının ölüsü bulunacaktır.

Düşünelim ki, bu sonbaharda köye bir kamyon gelecektir. Kamyonun kırık kasasına evlerden yatak yorgan, kap kacak, biraz da erzak yüklenecektir. Köyde eli iş tutan herkesle uzak illere mercimek, pamuk toplamaya gidilecektir. Bir pamuk tarlasında, naylon bir çadırın içinde, hep birlikte bulgur pilavı yenilecektir. Toz toprak içinde çoluk çocuk en az iki ay banyo yüzü görmeyecektir. Kimi günler yağmur yağacak, nereye bassan dizboyu çamur olacaktır. Küçücük çocuklar bile günlerce kilosu yarım ekmek parasına pamuk toplayacaktır. Pamuk ağaları, tarlalarına girdiğimizde, kaça çalışırsınız diye sormayacaklar bile. Etrafta bizim gibi yoksul, bizim gibi çaresiz o kadar çok insan vardır ki, ne verirlerse elimize, mecbur kabul edeceğiz. Çalıştıktan birkaç ay sonra elimize geçen parayla evimize bir torba şeker, bir teneke yağ, beş on kilo da çay alınacaktır. Seneye birkaçı aramızda olmayacak olan çocuklarımız, sarılı, yeşilli yeni naylon ayakkabılarını gördüklerinde kimbilir nasıl sevineceklerdir.

İlkbaharda biraz dut, Ağustos'ta biraz üzüm, sonbaharda da biraz incir yiyeceğiz. Yılboyu başka da meyve nedir görmeyeceğiz.

Düşünelim ki, günlerdir ateşler içinde yanan hasta bir çocuğuz. Eşek sırtında doktor aramaya ilçeye inerken, kayalık bir dağ başında pusu kurup vurmuşlar yoksul babamızı... Bir akşamüstü babamızın kanlı ölüsü başında oturmuş ağlıyoruz... Ne yana baksak karanlık, ne yana baksak beş yaşında kaybolmuşuz... Üstelik de yağmur yağıyor...

mavileşe mavileşe

TAN DOĞAN

gökte ebemkuşağı
ben mutluluğa gebe
mavileşe mavileşe
patlasa bir tomurcuk
yalınayak hem çırılçıplak
bir kez olsun sevinse
gülebilse bir çocuk
mavileşe mavileşe
kızıl deniz
kızıl yıldız
erise
tazecik körpecik bir kız
karalara düşmese
üşümese sonbahar
vurulmasa tüm kuşlar
gözümden kara kara
yaprak yaprak şu yaşlar
kızıla gömülmese
kırılmasa kanadım
akmasa şahdamarım
baharım üşümese
mavileşe mavileşe
her direnç bir çiçekse
hem günde hem gecede
hem düşte hem düşüncede
her umut bir çiçekse
bağlarda bahçelerde
her utku bir çileyse
tarihte ve bugünde
güneşler kadar sıcak
denizler kadar berrak
güvercinler kadar ak

ve bu tutku güzelse
gökte ebemkuşağı
ben mutluluğa gebe
mavileşe mavileşe

24 Ocak '84/İstanbul

Leninci yansıma teorisi ve sanat

A. İ. SOBOLEV

Gerçekliği yansıtmanın özgül bir aracı olarak resim

Objektif dünyanın insan tarafından öğrenilmesi süreci ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı, organik olarak kaynaşmış üç momenti kapsar: Duyumsal bilgi, soyut bilgi ve pratik.

Bizim bilgimizin nesnesi ve de hislerimizin kaynağı ve sebebi objektif maddi gerçekliktir. İnsanın, onu çevreleyen şeylerin etkimesiyle meydana gelen duyumları, bizim dünya üzerine tassavurlarımızın tek kaynağıdır. Bizim duyumlarımız, bilincimizden bağımsız olarak var olan ve duyum organlarımıza etkide bulunan, dış dünyayı yansıtır. Şu veya bu biçimdeki duyumlar, görme duyumu, duyma duyumu vs., bir şeyin veya bir görüntünün sadece belli bir yanını karakterize eder, dış dünyadaki bir şeyin meydana getirdiği duyumların bütünü ise, bu şeyin bir bütünlük olarak yansımasıdır ve duyumsal algılamanın içeriğini oluşturur.

Hisler ve duyumsal algılamalar realiteyi (gerçekliği) doğrudan yansıtırlar. Onlar, bilincin objektif dünyayla doğrudan bağlantısını kurarlar, bu, şu anlama gelir ki, hisler ve duyumsal algılamalar şeyleri insana nasıl görünüyorlarsa öyle yansıtırlar. His, objektif dünyanın sübjektif yansımasıdır. Ama dış dünyanın insan tarafından öğrenilmesi, duyum organlarının verdiği bilgilerle sınırlı değildir, o daha derinlere gider ve düşünme faaliyetiyle bağlantılıdır. Tabii ki hisleri ve hele duyumsal algılamaları, bilginin bu aşamasında büyük bir rol oynamasa da, tamamıyla düşünmekten ayırmak mümkün değildir.

Hisler, duyumlar ve onların temelinde oluşan tasavvurlar, dünyanın duyumsal algılanmasının canlı görüş karakterine sahip olan basamaklarını oluştururlar, onların hem güçlü, hem de zayıf yanı burada yatıyor. Duyumsal algılamanın güçlü yanı, dış dünyayla doğrudan bağ kurmasında ve gerçeklik üzerine somut bir fikir vermesinde yatıyor, duyumsal algılamanın zayıf yanı, onun genelleştirme gücünün olmamasında, objektif dünyanın gelişmesinin yasallıklarını açığa çıkaramamasında yatıyor.

Duyumsal algılama, her türlü bilginin temelidir, hem mantıksal hem de resimsel, onda biz henüz dünyanın bilimsel ve sanatsal olarak öğrenilmesinin arasındaki farkı tespit edemiyoruz. Mantıksal ve sanatsal düşünce arasındaki nitelik farkı, duyumsal bilginin soyut bilgiye, doğrudan olanın dolaylı olana diyalektik geçiş anında şekil kazanıyor.

Şu soru karşımıza çıkıyor: Sanatsal düşünce hangi türdendir? O duyumsal mı, soyut mu, doğrudan mı dolaylı mı? Bilindiği üzere, sanatsal düşünce, doğal olarak kavramlardan ve mantıki olarak formüle edilmiş yasalardan ayrı olan, somut resimlerle çalışır. Bu somutluk, belli ölçülerde, sanatsal düşüncenin ve böylece sanatın da dünyanın duyumsal algılanması olarak görülmesinin nedenidir. Örneğin Hegel de sanatın özünü böyle belirledi. Hegel'e göre, estetik görüş, gerçeğin bir resimde doğrudan görülmesidir. Böyle bir tanımlamayla ama hemfikir olamayız. Sanatsal düşünceyi sadece duyumsal algılama olarak görürsek, o zaman sanatın bilgiteorik anlamını inkar etmiş oluruz.

Sanatsal düşünce ama sadece dış dünyanın duyumsal algılanması değildir. O daha derinlere gider. Bu nedenle sanatsal düşünceyi, dolaylı düşünce, soyut düşünce olarak adlandırılan, nitel olarak daha yüksek olan bilgi basamağına çıkarma hakkına tamamıyla sahibiz.

Bu basamakta insanın dünyayı öğrenme süreci iki biçimde; mantıksal ve resimsel biçimde gerçekleşiyor. Bilginin bu iki biçiminin sonuçları tamamıyla değişik formüle ediliyor: Mantıksal düşüncede kavramlarla, sanatsal düşüncede şekillerle ve resimlerle.

Bir örnek vermek istiyoruz: Mantıksal düşünce, zamanımızın ilerici genç insanının karakteristik özelliklerini "Komsomolse" kavramında genelleştirdi. Bu kavram, komsomol hareketine katılan bir genç insanın en önemli karakter özelliklerini dile getiriyor: Sovyetler Birliği Leninci Komünist Gençler Birliği'ne bağlılık, kendini komünizmin büyük davasına adamak, vatana sadakat, halka aktif hizmet, dürüstlük, cesaret, iyimserlik, güçlü ve sağlam bir karakter ve durmadan ilerleme hırsı. "Komsomol" kavramı genellemeyle oluştu, verili durumda önemsiz ve tali yanların ve özelliklerin çıkarılmasıyla. Sovyet sanatının çoğu eserlerinde komsomolse tipleri buluyoruz. Komsomol hare-

ketinin sanatın araçlarıyla öğrenilmesi aynı şekilde, tesadüfi ve tali yanlardan, ilişkilerden soyutlama ve genelleme sürecinden geçiyor; aynı şekilde özsel, yasal bağlantıları açığa çıkarılıyor, karakteristik ve tipik olanı seçiliyor, yani komsomol hareketi derinliğine, tarihi özüyle açığa çıkarılıyor. Ama bilginin sonucu mantıksal kavramlarda değil, bilakis somut sanatsal resimlerde ve biçimlerde ifade edilir. Hem resim, hem biçim, hem de kavram objektif dünyanın sübjektif yansımalarıdırlar.

Gerçekliğin sanatsal araçlarla yansıtılması diyalektik çelişkilerle gelişir. Resim veya sanatsal biçim, duyusal biçimde karşımıza çıkarlar, bireyseldirler. Bize belirli bir dönemin, belirli bir ortamın gerçek (reel) somut temsilcileri olarak, gerçekten varlarmış gibi görünürler, yani onlar bireysel, yalnızca kendilerine has karakter özellikleriyle, gündelik hayatın detaylarıyla, kendi kişisel görüşleriyle, düşünceleriyle ve alışkanlıklarıyla karşımıza çıkarlar. Ve bu biricik tekil görüntünün içinde aynı zamanda yasal olan, genel olan cisimleşmiştir.

Sanatçının görevi ve onun işinin özgül özelliği, tam da bireysel olanın, tekil olanın içinden geneli bulup açığa çıkarmasıdır. Kahramanın kişisel karakter özellikleri ve davranışı, onun dahil olduğu sosyal tabakanın karakterine ve davranışına tekabül etmesi lazım.

Toplumsal-tarihsel gelişmenin yasallığı, reel gerçekliğin özü, sanatta bu tekil, somut duyusal biçimlerle ve resimlerle tanınır.

Ama sanat gerçekliği kopyalamaz, onu taklit etmez, onun fotoğrafını çekmez. Sanatçı, görüntülerin çeşitliliği içinde, gelişmenin ve hareketin iç eğilimini bulur, tesadüfi görüntü biçimlerinin arasında yasayı keşfeder ve o, yasayı, görüntülerin özünü öğrendikten sonra, onu tipik bir biçimde, bir tipik resimde cisimleştirir. V. İ. Lenin şunun altını çizdi:

*"... böylece daha en basit **genelleştirme** ... insanın derin **objektif** dünya bütünselliği üzerine gittikçe ilerleyen bilgisi anlamına gelir." (Lenin, Felsefi Mirasından, Almanca, sayfa 97)*

Dolayısıyla biçim, resim, bir genellemedir. Ama tipik resim keza bir "saf" türetme, bir çıplak soyutlama da değildir. Resim özü ortaya çıkarır, yani o, geneli tekil biçimde formüle eder.

Resim, biçim, diyalektik çelişkilidir, tekilin ve genelin birliğini oluşturur. Sanatta tekil ve somut olan özün ortaya konmasına, genelin formüle edilmesine hizmet eder. Tekil olan ve genel olan birdirler ve birbirinden ayrılamazlar, ama aynı şey değildirler.

Genelin ve tekilin diyalektik çelişkili birliği, objektif dünyadaki genel ve tekil arasındaki ilişkiyi yansıtır. *"Genel olan"*, diye yazar Lenin, *"sadece tekil olanda vardır, onun aracılığıyla vardır. Her tekil olan şey (şu ya da bu şekilde) geneldir. Her genel olan şey, tüm tekil şeyleri yalnızca yaklaşık olarak kapsar. Her tekil olan şey yalnızca bütünlüksüz olarak geneli oluşturur vs. vs." (age)*

Objektif dünyanın sübjektif yansıması olarak sanatsal resmin özgünlüğü, resimde, canlı bakışın dolaysızlığı ve gücüyle soyut düşüncenin genelliğinin birleştirilmesinde yatıyor.

Sanatta genel olan, sadece tekil olanın sayesinde görünüşe girer. Dolayısıyla sanatsal düşünce, objektif dünyanın sadece içsel özleri somut duyusal biçimde açıklanabilen görüntülerini ve taraflarını ele alabilir. Örneğin asimilasyon, fotosentez, kimyasal reaksiyonlar, titreşim hareketleri, iç atom enerjisi vs. sanatsal ifadenin nesnesi olarak alınamazlar. Bu ve sadece bu anlamda bir özgün sanatsal içerikten bahsedilebilir. Kuşkusuz özgün sanatsal biçim özgün sanatsal içerik tarafından belirlenir.

Asıl olarak, aynı bilgi objesine sahip olduklarından dolayı, bilmin içeriğiyle sanatın içeriği birdir, reel objektif gerçeklik. Bu nedenle örneğin şu paraleller kesinlikle yasal ve anlaşılırdır: Anatomi'de, insanın iç organlarının yapısı ve fonksiyonları; sanatta, insan vücudunun çizgileri; botanikte, bitkisel organizmaların hücrelerinin ölmesi ve oluşması, bitkisel organizmaların çoğalması, fotosentez vs. –Sanatta: "Föhrenwald'da bir sabah", "Ağaç Kesme" (=roman başlıkları /ÇN); politik ekonomide değer, artıdeğer, emek, para; sanatta, sömürücülerin ve sömürülenlerin somut resimleri ve tipleri.

Geçmişin büyük realist sanatçıları yaşamdaki tekilin ve genelin diyalektiğini sezdiler, bunu kendi eserlerinde spontane yansıttılar ve çok sayıda büyük bilgiteorik öneme sahip tipler yarattılar. Othello, Jago, Don Juan, Don Quijote, Gobseck, Tschazki, Onegin, Pljuschkin, Chlestakov, Juduschka Golovljov, Anna Karenina, bunlar insan toplumunun gelişmesinin en özlü taraflarını yansıtan somut, tekil tiplerdir. Realizmin büyük bilgiteorik önemi ve sanatta realizm ile natüralizm arasındaki fark, realizmin gerçekliği derin genelleştirmesinde ve tipikleştirmesinde yatıyor.

Tekilin mutlaklaştırılması natüralizme, saf fotoğrafçılığa, sanatın bilgiteorik öneminin küçümsenmesine ve böylece de gerçekliğin çarpıtılmasına götürür. *"Bir olgu"*, diye yazar Gorki, " *henüz*

tüm doğru değildir, o, içinden gerçek sanatsal doğrunun eritilerek çıkarılıp elde edilmesi gereken bir hammaddedir. Nasıl ki tavuk tüyleriyle birlikte kızartılamazsa, olgulara tapmak da, tesadüfi ve önemsiz olanın, ilkesel ve tipik olanla birbirine karıştırılmasına yol açar. Bir olgunun önemsiz tüylerini koparmasını öğrenmek lazım, bir olgunun anlamını bulup çıkarmasını bilmek lazım."

Keza tekilin tümden genele tabi kılınması da sanatta caiz değildir. Bu da tiplerin ve resimlerin şematikleştirilmesine, sanatta doğrunun yaralanmasına götürür. Marx ve Engels, örneğin Lasalle'in tamamen haklı olarak *"kötü bireyselleştirmeye" (*)* karşı çıktığını ve fakat sanatın yasalarını da yaraladığına dikkat çektiler. Onun tekili genelde eritme tarzı, *"Şiller'leştirmesi, bireyleri çağ ruhunun saf megafonlarına dönüştürmesi" (**)*, onun bu çağ ruhunu göstermesini imkansızlaştırıyordu.

Diyalektik bize, önemli ve önemsiz, tesadüfi ve zorunlu özelliklerin, niteliklerin, bağıntıların ve ilişkilerin var olduğunu öğretir. Sanatta realizm, Lenin'ci yansıma teorisiyle tam uyum içinde, insanda, gerçekliğin görüntülerinde ve olaylarında karakteristik, özsel ve zorunlu olanın seçilmesini talep eder, ki tekil olan genel ve özsel olanın bir görünüş biçimi olsun ve zorunlu olan tesadüf olandan ayırdedilsin. İşte realizmin karakteristik bir özelliğini oluşturan tipikleştirme tam da budur. *"Realizm, bana göre, detaylara sadık kalmanın dışında, tipik karakterlerin tipik koşullar içinde olduğu gibi anlatılmasıdır." (***)*

Sanat gelişmenin yasalarını açığa çıkarma, hareketin iç sebeplerini kavrama gayretindedir, bu ise sadece tipikleştirmeyle mümkündür. Tipik olan, belli bir görüntünün, bir görüntüler toplamının, bir insanlar sınıfının veya grubunun genelidir, karakteristiğidir. Tipik olan, bir tarihi görüntünün veya bir tarihi sürecin iç özelliklerini, özünü ifade eder. Tipik olan ama istatistik ortalama değildir, insanın sıkça karşılaştığı şey değildir. Bir görüntüyle insan sıkça karşılaşabilir, ama bu aynı zamanda esaslı olmayan, karakteristik olmayan, tesadüfi olan bir görüntü olabilir; buna karşılık tipik olanın ifade edilmesi ise esaslı olanın, karakteristik olanın seçilmesidir, o iç gelişme eğilimlerinin aynasıdır. Haklı olarak Gorki şunları belirtti:

"Eğer bir edebiyatçı tanıdığı bir esnafı, bir memuru veya bir işçiyi betimlediyse, o zaman o tam da bu bir insanın az veya çok başarılı bir fotoğrafını hazırlamış olur, ama bu, hiçbir toplumsal-eğitsel önemi olmayan ve bizim insan ve yaşam üzerine bilgimizin genişletilmesine ve derinleştirilmesine hemen hemen hiçbir katkısı olmayan, bir fotoğraf olacaktır.

Eğer ama yazar, yirmiden elliye kadar ve hatta yüze kadar esnafın, memurun veya işçinin her birisinin karakteristik sınıf özelliklerini, alışkanlıklarını, zevklerini, davranışlarını, inançlarını, konuşma becerilerini vs. soyutlamayı başarabilirse ve onları bir tek esnafta, memurda veya işçide birleştirebiliyorsa, o zaman yazar bu şekilde bir «tip» yaratır, o zaman bu sanat olur."

Böylece tipik olanın ifade edilmesi, gerçekliğin genelleştirilmesidir, bir tarihsel görüntünün ve onu meydana getirmiş olan tarihsel koşulların karakteristik yanının genelleştirilmesidir, tüm bunların somut, biricik, bireysel biçimde cisimleştirilmesidir.

Gerçekliğin sanatta tipikleştirilmesi, sanatçının sanatsal şairliğiyle, her sanatçıya özgü olan yaratıcı fanteziyle elde edilir.

"Mitos şiirleştirilmiş bir şeydir", diye yazdı Gorki. *"Şairlik, reel verilerin toplamından, onların temelinde yatan anlamı türetmek ve onu bir tipte, bir resimde cisimleştirmek anlamına gelir - realizmi böyle elde ederiz."*

Reel yaşamla temellendirilmiş şairlik, objektif gerçekliğin özgün sanatsal genelleştirilmesidir. *"Şairlik olmadan sanatçılık mümkün değildir, böyle bir şey olmaz"*, diye yazdı Gorki.

Geçmişin sanatının bütün büyük tipleri bu sanatsal şairliğin örnekleridirler. *"Gerçek sanat, gerçekliği sürekli az veya çok abartır". "Ve onlar şunu kavramıyorlar ki"*, diye yazıyor Gorki bazı edebiyatçılar üzerine, *"gerçek sanatın abartma hakkı vardır, Herkules, Prometheus, Don Quijote, Faust gibi tipler «fantezinin meyveleri» değildirler, bilakis reel olguların kesinlikle haklı ve zorunlu şairsel abartmalarıdırlar. Bizim reel, yaşayan kahramanımız, sosyalist kültürü yaratan insan, bizim öykülerimizin ve romanlarımızın kavramlarının çok üstündedir, onlardan çok daha önemlidir. Edebiyatta onu daha büyük ve daha parlak ifade etmek lazım. Bu sadece yaşamın değil, bilakis varsayımlı düşünmek zorunda olan sosyalist realizmin de gereğidir ve varsayımlı şairlik hiperbolik abartmanın kardeşidir."*

(DEVAM EDECEK)

(*) Friedrich Engels, Lassalle'e Mektup Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat Üzerine, Berlin 1948, sayfa 114, (Almanca).
(**) Karl Marx, Lassalle'e Mektup; aynı yerde, sayfa 112.
(***) Friedrich Engels, Margaret Harkness'e mektup, aynı yerde, sayfa 105.

Bir ölü bulunmuş

HASAN BİLDİRİCİ

Ateş hattında bir kız bulunmuş
Dağınık saçları sabaha asılı
Son gülüşünde ince bir ayaz
Bir kaya altı molasında vurulmuş
belli
Su alan ayakkabıları kara gömülü
Kanlı avucunda solgun bir
kardelen gördü asker:
Yazık dedi
Güzel bir kız
Üstelik alımlı
Fakat cansız
Ölümü çirkin ve yakışıksız
Bir ömrü doyasıya
yaşamak varken
Neden bu dağlar
Bu ateş hattı
Bu fırtına
Gecenin yüreğini çatlatan soğuk
Sonra ansızın titredi asker
Damarları tel tel çekildi
Kuşatılmıştı
Karşı tepede akşamın ilk pususu
En yakın ovalar dahi ulaşılmaz
ve puslu
Doğrulmaya çalıştı
Her şey ne kadar yabancı
ve uzak ona
Varılmaz ve sert
Ağzında tuzlumsu ılık bir tad
Ve sınırsız kopuk düşler
Tanrım dedi
Neredeyim ben
Hangi cehennemin ortasında
Gözbebeklerimi donduran fırtına
Kanlı gülüşümde ayaz
En ufak bir sıcaklık yok
sığınacağım
Bir soluk yaşam için değmez
inanın
Ateş hattında bir asker bulundu
Mor tırnakları silaha kazılı
Donmuş ellerinde acımasız bir ayaz
Bir pusu esnasında vurulmuş belli
Ölü yüzü kara gömülü
Yazık dedi gerilla
Bir eli böğründe yazık
Yiğit ve yanık halbuki
Ölümü çirkin ve yakışıksız
Bir ömrü doyasıya
yaşamak yerine
Dağlarda kurşun tükürmek niye

Şubat '98

Uyanış

YAKUP KILIÇ

Kırmızı damlı evlerin korku tonluğu
baktığını görebilirseniz
Dalgaların birbirleriyle dansederken
Gemilere devrim masalları anlatmaya
çalıştıklarını da fark edebilirsiniz
Ve mevsimlerin başkaldırdığını
Toprakların diplerini
toplayıp kaçtıklarını
Evrenin en asi olgusunun eşitlik diye
haykırdığını da duyabilirsiniz
Yokolmak ve varolmak
arasındaki çizgiyi
insan ağırlığında doldurabilirsiniz

Eylül 97

Hasret

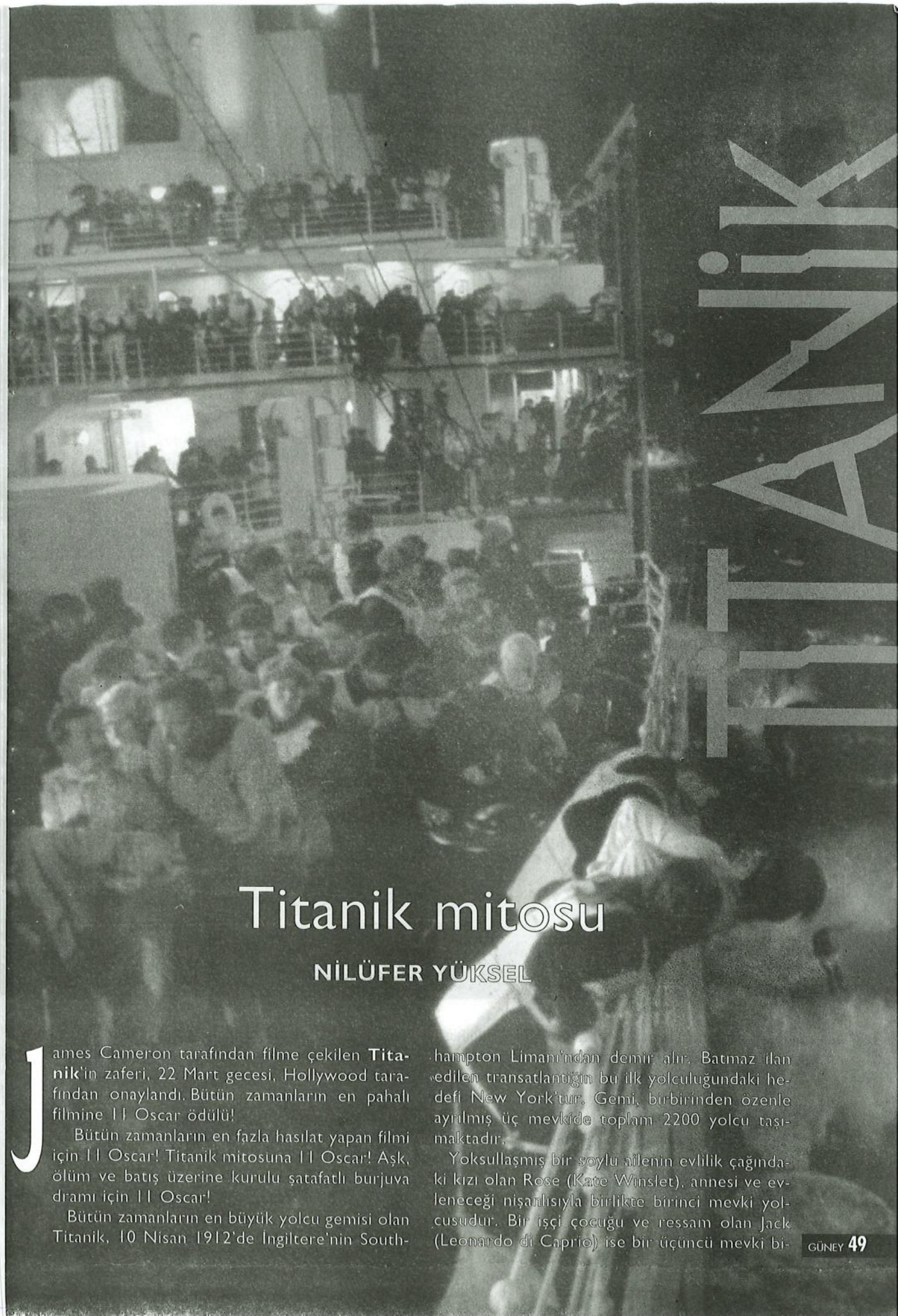
HANCI

Tüm kapılar
kilitli olsa da
yasaklar varsa her bir
adımda
koğuşum insan seliyse
daracıksa da ranzam
gir içeri
kapıyı vurmaksızın
eski bir dost gibi
süzül ayışığıyla yanıbaşıma
yıllardan beri burada
ben seni beklerim
ki ancak seninle
dağılır hüznüm
ayrılır kurşuna dizilir
sen gelirsen

"Cerit amca"

HAYDAR ŞAHİN

Geçiyordu kağnılar
Kelleci mahmut ağanın
Çok çalıştırıp
Az verdiği
Çiftliğinin yanından
Ho diyordu Cerit amca
Açlıktan
Ağzı kokan öküzlere
Bindokuzyüzonsekizde
İngilizler,
Fransızlar
Bir de
Yunanlılar
Dalmışlardı ülkeye.
Cerit amca
Öküzlere ho diyordu
Durmadan vuruyordu.
Hasta karısına
Ve
Çocuklarına
Yediremediği erzağı
Cepheye
Askerlere götürüyordu
Yesinler
Savaşsınlar
Vatan
Millet
Namus
Heder olmasın diye
Ülke de
Vatan
Millet
Sakarya edebiyatı
İyiydi de
Emme velakin
Cerit amca
Yetişemedi cepheye
Hendek'te
Ankara'ya az kala
Yolu kesildi
Sadece yolu kesilmedi
Karnı da deşildi
kirli çıkınındaki
İki akçesine
Öküzlere
Kağnıya
Bir de
Asker erzakına
El kondu
Cerit amca
Vatan
Millet
Namus uğruna
Niyazi oldu



Titanik mitosu

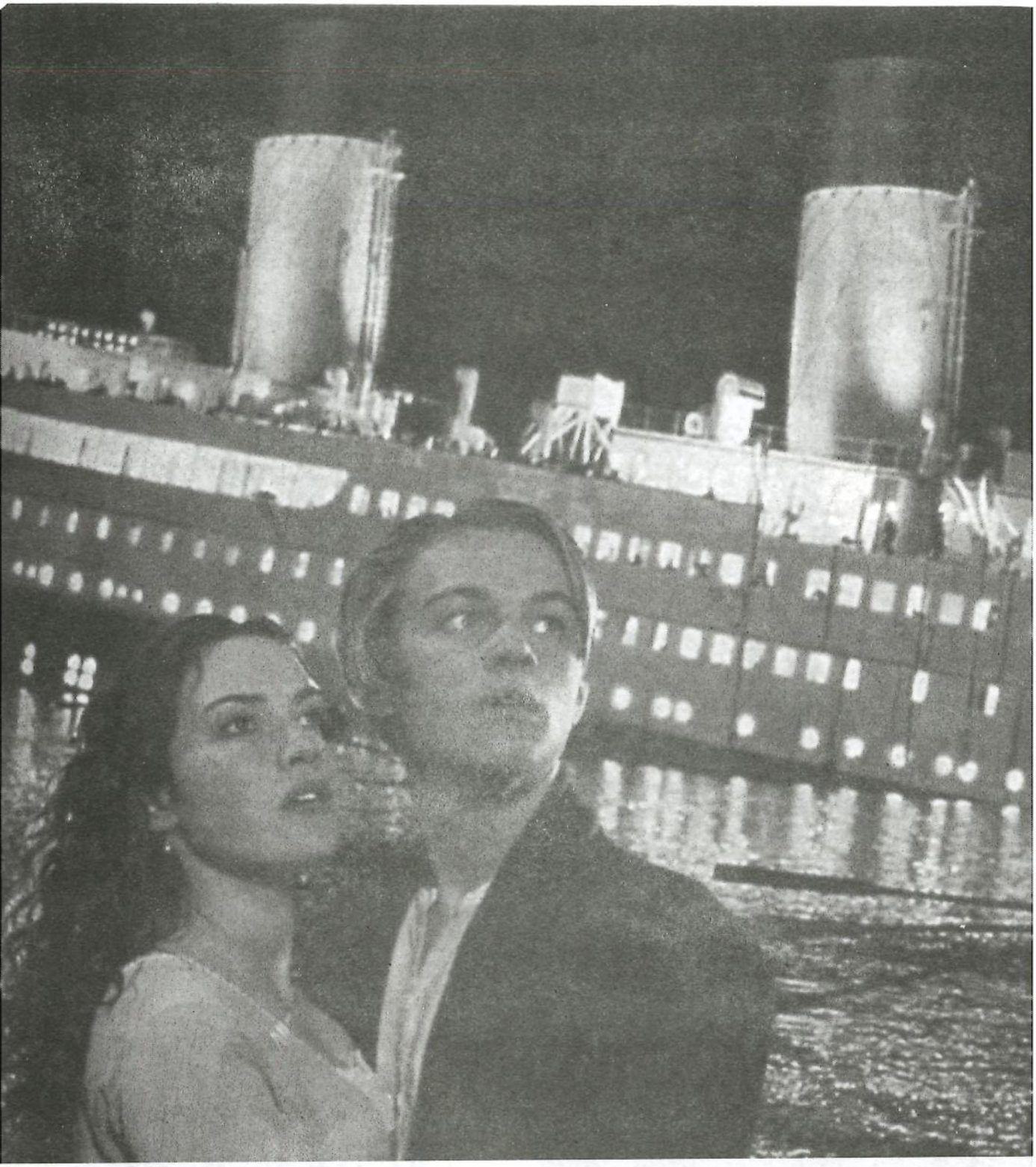
NİLÜFER YÜKSEL

James Cameron tarafından filme çekilen **Titanik**'in zaferi, 22 Mart gecesi, Hollywood tarafından onaylandı. Bütün zamanların en pahalı filmine 11 Oscar ödülü!

Bütün zamanların en fazla hasılat yapan filmi için 11 Oscar! Titanik mitosuna 11 Oscar! Aşk, ölüm ve batış üzerine kurulu şatafatlı burjuva dramı için 11 Oscar!

Bütün zamanların en büyük yolcu gemisi olan Titanik, 10 Nisan 1912'de İngiltere'nin Southhampton Limanı'ndan demir alır. Batmaz ilan edilen transatlantiğin bu ilk yolculuğundaki hedefi New York'tur. Gemi, birbirinden özenle ayrılmış üç mevkide toplam 2200 yolcu taşımaktadır.

Yoksullaşmış bir soylu ailenin evlilik çağındaki kızı olan Rose (Kate Winslet), annesi ve evleneceği nişanlısıyla birlikte birinci mevki yolcusudur. Bir işçi çocuğu ve ressam olan Jack (Leonardo di Caprio) ise bir üçüncü mevki bi-

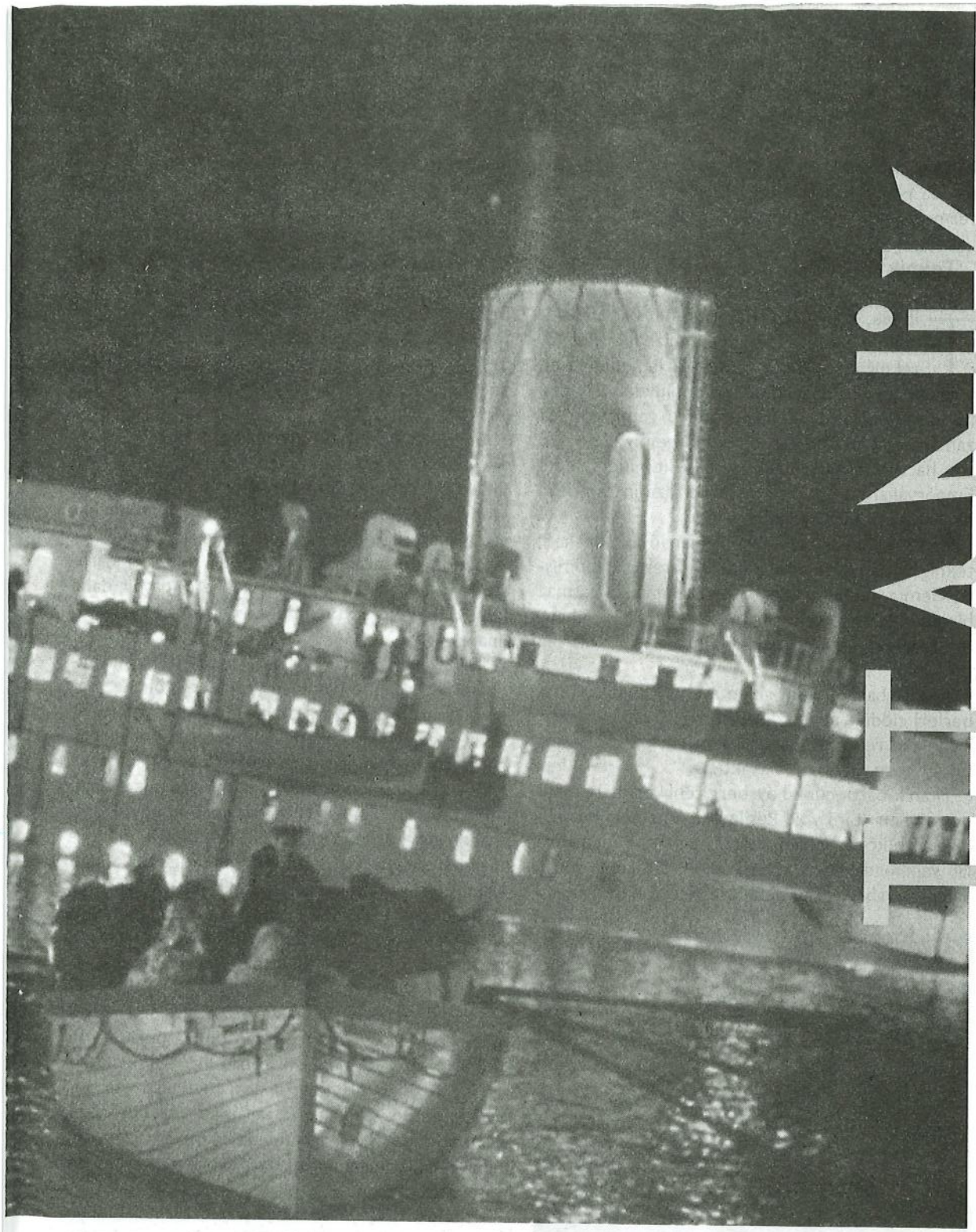


letini son anda kumarda kazanır. Sınıf farklılıkları, tanışmalarına ve büyük aşklarına engel nolamaz. *(Yeşilçam senden özür dileme zamanıdır. Senin seviyen Hollywood'tan aşağı değil!)* Jack, birinci sınıfın salonlarına yemeğe davet edilir. O, birinci sınıfın sıkıntılı salonlarında klasını konuşturur; çok değil üç saatlik, fakat hayatını kurtarmış olduğu sevgilisi Rose da 3. mevkinin proleter, neşeli dans eğlencesinde gerçek hayatı tanıma fırsatı bulur...

Sonra kaçınılmaz felaket gelir: Bir aysberge yandan bindiren –batmaz!– Titanik, kısa sürede aşırı su alarak batmaya başlar. İki saat içinde, ortadan ikiye ayrılarak okyanusun buzlu sularına gömülür.

15 Nisan 1912'nin sabah saatleri, Titanik'in batış saatleridir.

Dünyanın bu en büyük yolcu gemisinde üçüncü mevki yolcuları için kurtarma flikası öngörülmemiştir. 1500 kişi Titanik faciasında can verir. Toplam 700 kişi kurtulur. Rose ve Jack geminin batışı sırasında ölmez, batan gemiden arta kalan tahta parçalarına tutunarak, birbirlerine sevgi sözleri söyleyerek, buz gibi suda kurtarılmayı/ölümü bek-



TİTANİK

lerler. Jack donarak ölür, Rose kurtarılır.

Rose, gerçek kimliğini açıklamaz. Kendini Jack'in karısı olarak tanıtır ve Amerika'da yeni bir yaşam kurar kendine. Eski sınıfını, kökenini bir kenara bırakır...

Cameron, Titaniğin batışı gibi bir "yüzyıl olayı"nı, gayet usta bir biçimde, yaşlı Rose'un anlattığı bir aşk hikayesinin içine yerleştirmiştir.

Film, 1985'de bulunan Titanik batığının özel robot kameralarla çekilmiş belgesel orijinal görüntüleriyle başlar. Sonra, batıktan çıkarılan bir resim üzerinden ulaşılan Rose'un öyküsü gelir gündeme.

Seyirci, bu şekilde, en başından itibaren, doğrudan bir görgü tanığının bakış açısıyla olayı yaşar. O da Rose ile birlikte Titanik'te yolculuğa çıkar! Öyle ki, Titanik'in bu filmde gösterildiğinden başka türlü batmış olması seyirci için düşünülemez. Titanik bu filmdeki gibi batmıştır! Rose de gerçekten yaşamıştır! Jack ve diğerleri de, filmde neyseler gerçekte de odurlar.

Film, bu etkiyi, bilinen kimi olgularla kurguyu içiçe geçirerek, dokümanla oyunu birbirine ustaca

karıştırarak sağlıyor. Bu film, "gerçekmiş gibi yapma"da Hollywood'un nelere kadir olduğunu gösterme açısından bir ders filmi niteliğinde...

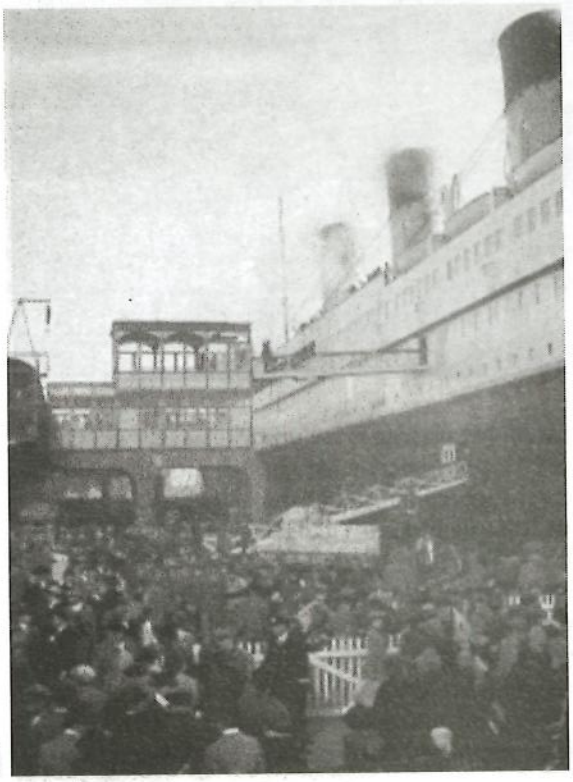
Teknik mitosu

Titanik, Birinci Dünya Savaşının başlamasından iki yıl önce, 1912'de denize indirildi. O, tekniğin son sözü, teknik ilerlemenin ve en yüksek teknik değerlerin sembolüydü. Titanik, bütün zamanların en büyük yolcu gemisiydi. O, zamana dek inşa edilmiş en büyük gemiydi. 46.328 ton hacme sahipti, 60.000 ton su itimine sahipti. Emperyalizm çağına girmiş kapitalizmin bir devi, bir başeseri, bir övünç kaynağıydı.

İngiltere'den Amerika'ya planlanan ilk seyahati, tekniğin doğaya zaferinin tescili olarak planlanmıştı. Gemi yapımcılarının iddiası, Titanik'in batmaz bir gemi oluşuydu. Bu batmaz gemi, ilk seyahatinin beşinci gününde Atlantik'in buz gibi sularına gömüldü!

Titanik battı, çünkü gelen aysberg tehlikesi haberleri ciddiye alınmadı! Aysberg olsa ne yazardı? Titanik'in rekor zamanda New York'a varmasına bir aysberg mi engel olacaktı?

Titanik battı, çünkü aysberg tehlikesi haberlerine rağmen "tam yol" kesilmedi. Battı, çünkü tekniğe olan körce güven nedeniyle gerekli manevralar yapılmadı. Battı, çünkü bütün bunlar sonucu, Titanik aysberge mümkün olabilecek en kötü açıdan çarptı ve alabileceği en büyük yarayı aldı! Tekniğin doğaya zaferi olarak planlanan seyahat, en büyük gemi facialarından biri olarak tarihe geçti...



Film, Titanik'in batışını nerdeyse bire bir zamanda anlatıyor. Batış, filmde de nerdeyse 120 dakika sürüyor. "Gerçekçi" görünebilmek için hiçbir masraftan kaçınılmıyor. Mitosu yeniden yaşatabilmek için inanılmaz bir teknik çaba sarfediliyor. Titanik, küçük bir maket olarak filan değil, neredeyse bire bir boyutlarda film için yeniden inşa ediliyor.

Gerçekte okyanusun derinliklerinde yatan Titanik, seyircinin gözü önünde, o derinliklerden yeniden su üstüne taşınıyor. Bunun için özel bir stüdyo kurulmuş. 60 milyon litre kapsayan bir havuz Tijuana'da (Meksika) inşa edilmiş.

Filmde kullanılan Titanik modeli, 500 ton ağırlığında ve gerçek Titanik'ten sadece onda bir daha küçük. İç dekorasyon, en ince detayına kadar orijinale uygun...

1912 yılının teknik harikası Titanik, 1997'nin sanatsal *remake*inde (yeniden yapımında) bir kez daha oluşturuluyor. Devasa boyutlarda bir vinçle Titanik modelini istenilen "felaket pozisyonlarına" getiriyorlar. Oyuncular, gerçekten de günlerce su içinde rol kesiyor ve özel sualtı kameraları tarafından görüntüleniyorlar. Titanik, bütünüyle batmadan kısa süre önce, gerçekte de olduğu gibi ortasından ikiye parçalanıyor. Filmde kullanılan kompüter simulasyonları kesinlikle farkedilmeyecek mükemmellikte. En modern üretim tekniklerinin zaferi bu film! Öyle ki, seyirci, birçok halde bir filmde olduğunu unutup gerçeği gördüğünü, yaşadığını sanıyor.

Teknik mitosu, Titanik'in 1912'de batmasıyla önemli bir yara aldı. Yükselen dünya burjuvazisi, tekniğin zaferine duyulan inanca ihtiyaç duyuyordu. O, tekniği bütün sorunların çözücüsü ve dünyadaki bütün yoksulluğun, sefaletin ortadan kaldırılmasının aracı ve garantisi olduğunu anlatıyordu. Eğer teknik ilerlerse, bütün insanlar çok daha iyi yaşayacaklardı.

Ancak birkaç yıl sonra başlayan Birinci Dünya Savaşı ve ardından İkinci Dünya Savaşı, tekniğin tek başına bir işe yaramadığını, onun kimin elinde olduğunun belirleyici olduğunu gösterdi. Birinci Dünya Savaşı, zehirli gazın silah olarak kullanılabileceğini; İkinci Dünya Savaşı da, nazilerin "son çözüm" adı altında tekniği nasıl kullandıklarını gösterdi. Kitle imha silahları teknolojisi, aslında tekniğin tek başına ilerlemenin işareti olmadığını ve olmayacağını gösterdi. Sömürücülerin elinde teknik, sadece kârı çoğaltmanın bir aracıydı ve öyle de kaldı!

Sade vatandaşlar için, sömürücülerin Titanik fil-

TİTANİK

minde de verdikleri mesaj biraz değişik. "Hepimiz aynı gemideyiz!" Ve herkes için yararlı olan teknik gelişmenin, tabii ki ufak tefek tahribatı da olacak. Teknik ilerleme bazı kurbanlar alacak.

Tabii ki, birinci mevkidekilerden biraz daha az, üçüncü mevkidekilerden biraz daha fazla; ama hepimiz kurban vermek zorundayız. Titanik'te bu böyleydi ve hep böyle olacak!

Tekniğin artık toplumsal yaşamın her zerresinde egemen olduğu çağda, elektronik bağlanma ve denetlenme çağında, Körfez Savaşı'nda yaşandığı biçimiyle bilgisayar savaşları çağında, Titanik'in tekniği, esasında komik ve saf görünüyor. Fakat buna rağmen o, teknik mitosunun yaşatılması için kullanılıyor. Neden? Çünkü bugünün teknikleri, artık kavranılamaz, kontrol edilemez boyutlarda.

Filmde, teknik konusunda kuşkular "duygu ağırlıklı" kadınların ağzından seslendiriliyor. Titanik'in armatörü Mr. Ismay, yemekte onu açık ağızla dinleyen birinci mevki yolcularına Titanik'in muazzam tekniği hakkında detaylı bilgiler verir. O hep en, en, en, enlerden bahsederken Rose tarafından sözü kesilir:

– *"Siz hiç Doktor Freud'un adını duydunuz mu?"*

Teknik delisi Ismay'in cevabı ilginç:

– *"Doktor Freud mu? Yolcu mu o?"*

Burada tekniğe aşıklık biçiminde kendini gösteren erkek çılgınlığına üstükapalı bir eleştiri çabası var. Fakat bu öyle getiriliyor ki, seyircilerin büyük çoğunluğu farkına bile varmıyor. Titanik faciası, 1912'de yaşanan bu tekniğe tapma dramı, kavranabilir boyutlarda olan ve her insanın duyumsayabileceği bir dram... Ve ondan yola çıkarak teknik ve onun sınırlılığı konusunda gerçek bir aydınlatma çalışması yapılabilir. Yapılan çarpıtma ve insanların tekniğe kaderci bağlılıkları anlatılması.

Titanik'teki teknik mitosu, bugünkü teknikle karşılaştırıldığında, gerçekte oyuncak teknik mitosudur. Bugünün teknik mitosu, 20. yüzyılın sonundaki teknik mitosu, kâr ismindeki tanrı adına *high-tec* yoluyla doğanın ve yaşam temellerinin yok edilmesinin mitosudur.

Felaket ve aşk mitosu

Bütün zamanların kâr açısından en başarılı filmi, bir bilimkurgu filmi değil, bir savaş filmi değil, bir western filmi değil, bir korku filmi

değil. Hayır! Bir aşk ve felaket filmi...

Görünen o ki, bunlar, insanın hayatını en kalıcı bir biçimde etkileyen ve ilginç kılan olgulardır. Dünyanın her yanında, emekçi insanlar hayatlarında bir dizi küçük ve büyük felaketler yaşarlar. Hastalık, yoksulluk, sefalet, işsizlik, evsizlik, savaş, açlık, yalnızlık, psikolojik yoksullaşma, şiddet vs. vs. Ama bu felaketler kim için ilginçtir? Örneğin emperyalist metropollerde ve bağımlı ülkelerde her yıl trafikte ölen ve sakat kalan yüzbinlerce insan kim için ilginçtir? Ya da milyarlarca insanın oturacak bir evi bile olmaması kimi ilgilendiriyor? Bunlar, üzerine milyonluk filmler yapılacak ilginçlikte değil!

1500 insanın donarak öldüğü bir gemi felaketi, estetik olarak sunulduğunda, herkesin ilgisini çekebilecek bir felakettir. Herkesi ilgilendirir, kimseyi ilgilendirmez!

Bugün, insanlığın ne kadarı, böylesi transatlantiklerde seyahat edebilecek durumdadır? Yolcu taşıma aracı olarak gemiler, esasta zaten ıskartaya çıkmıştır. Tabii dünyanın yoksulluk merkezleri dışında. Oralarda da transatlantikler dolanmıyor.

Esasen Titanik'te anlatılan, gerçek bir felaket de değil. Örneğin bir uçak kazası, yeni bir Titanik'ten çok daha olası. Fakat, bir uçak kazasını Titanik gibi sahneye koymak mümkün değil. Kaldı ki, gerçek, kuşkusuz filmde anlatılandan çok daha değişik, çok daha dehşetli. 1912'de Titanik'in batışında, 1500 insan okyanusun buz gibi sularında armatörlerin kâr hırsı nedeniyle donarak öldüler. Filmde ölenler, yalnızca birer dekorasyonlar.

Korkunç ölümün çirkinliği, filmin estetiği içinde kaybolup gidiyor. Filmden akılda kalan, bir başka şey oluyor: Aşk sınır tanımaz!

Filmin kurgusunun temeli olan aşk hikayesi, filmin esas duygusal dayanağı. Yoksullaşmış soylu kız, para için, soğuk, sıkıcı, yeni yetme bir zenginle evlendirilecek. Bu zavallı kızcağız Rose, üçüncü mevkiden hayat dolu, çekici ve fakat yoksul Jack'e aşık olur. Fakat 20. yüzyılın masalları, bazen mutlu sonla bitmediğinden, yoksul ve cesur genç ölür gider. Fakat ölmeden Rose'a yaşaması için mesajını iletir:

"Dinle beni Rose. Sen ilerde bir sürü çocuk doğuracaksın. Onların büyüdüğünü göreceksin. Sen yaşayacaksın ve yaşlı bir kadın olarak yatağında öleceksin. Söz ver bana Rose, yaşayacağına söz ver."

Sınıflar üzerinde dolanan Rose, bu çağrıya uyar. Kadının gerçek mesleği çocuk doğurmak ve yaşamaktır. Tabii para, ya da soyluluk filan önemli değildir. Önemli olan, hangi sınıftan olursa olsun, bir erkeğe ölümüne bağlılıktır. Jack, ölmeden önce Rose'a kadının gerçek işlevini "öğretir". Jack, Rose'una yeni bir aşk hikayesi filan değil, ondan doğuracağı bir sürü çocuk vaad eder. O, soğukta ne kadar mutlu ve umutlu bir vaad!

Filmdeki aşk sahneleri, Jack'in Rose'u resmettiği çıplak sahne de dahil olmak üzere aseptik ve erotizmden uzaktır. Bu sahnelerde, soyut ve cinsel olmayan bir aşka duyulan özleme cevap verilmektedir. Her gün yaşanan pornografi ve teşhirciliğe tepki olarak gelişen bu özleme cevap veren bir aşk anlayışı sergileniyor Titanik'te. Kadın ya orospu (pornografide), ya da azize (Titanik'te olduğu gibi).

Öyle ya da böyle, kadın konusunda erkek toplumun klişeleri hep yeniden sürülüyor piyasaya. Bu filmde azize işbaşında ve her azizede olduğu gibi, sonunda Rose da sevdiğinden vazgeçmek zorunda kalıyor. Fakat bu vazgeçmek zorunda kalış, seyirciyi kalbinden vuruyor. Bu aşk acaba günlük normal yaşamın gerçeğinde yaşayabilir mi?

Kirli çoraplar, ağlayan çocuklar, kıskançlık, kavga, vb. gibi basit günlük hayat sorunları Titanik'teki gibi bir aşk için tabii ki sözkonusu bile edilemeyecek basitliklerdir. Büyük aşktan geriye kalan büyük hatıralar ve başkasından yapılan çocuklardır. Titanik'teki pozitif kadın resmi bu.

Titanik'in çizdiği 1912'deki kadın resmi, yirminci yüzyılın sonunda yeniden egemen kılınmaya çalışılan tutucu, gerici kadın resmini desteklemek için kullanılıyor. Film, burada da tam zamana uygun. Egemenler, kadının kurtuluşu yönündeki mücadeleyi geriletmek ve bastırmak için her türlü silahı kullanıyor.

Bu filme defalarca giden, yüzlerce genç kız, kadın aşık var. Bu filmdeki "temiz" kadın erkek ilişkisine özlem duyan yüzlerce, binlerce genç kadın

var. Onlar, bu filmde günden kaçmayı arıyorlar. Gün, insan ilişkilerini de meta ilişkileri haline getiren kapitalizmin egemenliğinin günü. Günü belirleyen; rekabet baskısı, güzellik ve zayıflık çılgınlığı, şiddet, her türlü duygudan soyutlanmış cinsellik vb...

Bütün bunlar, "gerçek aşk"a yönelik idealist arayışları gündeme getiriyor. Ama böyle bir gerçek aşk yok! Günün gerçekliği, okyanusun soğuk sularında ama "gerçek aşk" için de ölmek değil; yer yer idealist gerçek aşk arayışları içinde binlerce intihar ve benzeridir. Aşk mitosu, ölüm gerçekliği tarafından çözülüyor. Bu film, tam da bunun üzerinin örtülmesinin filmi.

20. yüzyıl mitosu

Bu film, kârdan Oscar'a kadar en büyük, en fazla, en, en, en... olma konusunda iddialarını gerçekleştiren bir film. Bu film medyada, çoklukla 20. yüzyılın kapanışının bir sembolü olarak kutlanıyor.

Bu film, aynı zamanda medyanın bir mitosudur. Nasıl mı? Bu film, onun hakkında yapılan büyük boyutlardaki reklamlarla, medyada çıkan haber, yorum, vb. ile aynı zamanda bugünkü medyanın bir çocuğu ve onun neredeyse sınırsız gücünün bir ifadesidir.

Başlangıçta, filmin çekim çalışmaları sırasında, burjuva "yüksek medya"nın bir bölümü suskun kaldı. Fakat televizyon kanalları, internet ve benzeri üzerinden filmin zafer yürüyüşü başladığında, medyanın daha önce suskun kalan kesimi de gürültüye katıldı:

"Yüzyılın, sadece yüzyılın değil, bin yılın medya olayı!"

Aslında, film hakkındaki bu övgü, burjuva kültürün çöküşünü çok iyi ifade etmektedir.

Gerçekten de bir yüzyıl, bir bin yıl kapanıyor!

İnsanlığa sınırsız sefalet veren iki dünya savaşı, Hiroşima, Ermeni ulusu üzerindeki katliam, Avrupa Yahudilerinin katledilmesi, Vietnam savaşı, faşist diktatörlükler, insanların bir avuç emperyalist güç tarafından iliğine dek sömürülmesi, insanlığın yaşam temellerinin yok edilmesi, doğal kaynakların kurutulması, çocukların çalıştırılması, kadınların köleleştirilmesi, vb. vb.'ni getiren emperyalizmin yüzyılı...

Fakat bu yüzyıl, aynı zamanda emperyalizme karşı mücadelelerin de yüzyılıydı. Dünyanın altıda birinde, Sovyetler Birliği'nde Sosyalizm'in kurulmasının yüzyılıydı. Onu Doğu Avrupa'da bir dizi halk demokrasileri ve Çin Halk Cumhuriyeti izlemişti. Ortaya sosyalist bir kamp çıkmıştı. Sınıf mücadeleleri ve ezilen halkların kurtuluş mücadeleleri, bütün ezilenlerin kurtuluş umutlarını besliyordu. Fakat Sosyalizm'in zafer yürüyüşü kesildi. Revizyonistlerin ihaneti sonucu umutlar geriledi.

Burjuvazi açısından, 20. yüzyılın Titanik gibi bir filmde bir ağdalı aşk ve felaket öyküsüne indirgenip anlatılması anlaşılır birşeydir. Onların tarih yazımı böyledir. Ama yüzyılın gerçek tarihi sonuçta milyonlarca ve milyonlarca ezilen ve sömürülen tarafından er geç yazılacaktır.

Sınıf mücadelesi mitosu

Titanik'in 1912'de batışı, bir yanıyla sınıflı toplumun barbar gerçekliğini de gösteren bir olaydır. Boğularak ölen yolcuların büyük çoğunluğu üçüncü mevki yolcusudur. Üçüncü mevki yolcuları için kurtarma filikası yoktur! Bir dizi halde kaçış yollarındaki kapılar, parmaklıklar kilitlidir.

Titanik'teki aşk ve felaket hikayesi, bir yanıyla sınıf çatışmalarını da anlatıyor. Rose ve müstakbel eşi, eski yoksullaşmış soyluluk ve yeni yetme burjuvaziyi temsil ediyorlar. Birinci mevkinin salonları ve kamaralarındaki lüks, detaylarına kadar burjuva ve feodal zenginliğin arsızca gösterisi oluyor.

Yemek salonuna ve diğer birinci mevki salonlarına girişte kullanılan büyük ve süslü merdiven, bu mevkinin normal insanlara ait olmadığını daha girişte gösteriyor. Altın ve gümüş işlemeli avizeler, aynalarla süslü salonlarda, ağır ipek ve kadife örtülerle bezenmiş masalarda sıkıcı ve fakat kurallara uygun konuşmalar sürdürülüyor. Kadınlar birer süs eşyası gibi! Her biri mücevherlerle bezenmiş!

Bütün kadınlar içinde bir kadın bu çerçevenin dışına çıkıyor: Mrs. Molly...

Bu kadın *"sınırsız olanaklar ülkesi"* Amerika'da onlarca fabrikanın sahibi. Bu kadın, "eski dünya"dan gelen "eski burjuvazi" karşısında, "yeni" bir burjuva tipini canlandırıyor. Eski geleneklere aldırmayan, kendi kurallarını kendi koyan ve insanlara geldikleri sınıf itibariyle değil, kâr için ne kadar yararlı olabilecekleri bakış açısıyla yaklaşan, meraklı, yeniliğe açık emperyalist burjuvazi. Mrs. Molly, Jack'de kâr için yararlı olabilecek yetenekleri hemen keşfediyor. Bunun için o, her türlü geleneği çiğneyerek, bu üçüncü sınıf gencini yemeğe davet ediyor. Bunun için Jack ile Rose arasındaki aşkı destekliyor, vb.

Bu filmde, gerçek ezilenler folklorik bir unsur olarak yeralıyorlar. Üçüncü sınıftan Jack dışındaki hiçbir insan için bir sahneden fazla zaman harcanmıyor. Onlar yalnızca kitle olarak var, bu kitleden yalnızca Jack gibi yükselmeye açık olanlar öne çıkarılıyor. Jack özel biri. Onun aydın yetenekleri var; o ressam. "Normal" işçiler ve üçüncü mevki

yolcuları, salt folklorik dans gösterisinde ve ölürlerken varlar.

Cameron'un filminde sınıflararası çatışma, salt bir folklorik öğe olarak ve esasında her yeteneklinin sınıf atlayabileceği propagandasını yapmak için var.

Ya oyuncular?!!

Filmin öne çıkardığı Jack hiç inandırıcı değil. Birçok genç kızın rüyalarını süsleyen Leonardo di Caprio'nun, Jack'i oynarken bende bıraktığı izlenim tam anlamıyla yanlış bir seçim yapıldığı oldu. Giydiği güya eski elbiseler, kimi modacıların yoksulluğu moda haline getirdiği bugünkü moda elbiselere benziyor. Ayrıca suratına yapılan makyaj, haftalardır yıkanma imkanı bulamamış insanın suratındaki pislikler değil. Rüzgarda uçuşan saçlar bile pomadın izin verdiği ölçüde uçuyor. Jack'in, ancak ödünç aldığı frakla birinci mevkiye girdiğinde, gerçek elbisesini bulduğunu düşünüyorsunuz. Kate Winslet de kötü oyunculukta Leonardo ile yarışıyor.

Sonuçta, teknik olarak mükemmel, oyuncular açısından –özellikle iki başrol oyuncusu açısından– üçüncü sınıf bir film ortaya çıkıyor. Zaten Titanik'in Oscar'a aday gösterilip de ödül almadığı üç daldan ikisi de oyunculukla ilgili. Hollywood bile, bu başarısızlığı kabul ve tescil etmek zorunda kalıyor.

Titanik filmi mitosu

Bu kadar eleştiriden sonra, okuyucularımız haklı olarak, "Peki ama, milyonlarca insanı bu filme sürükleyen, filmde duygulanmaya, ağlamaya, gülmeye sürükleyen ne?" sorusunu soracaklardır.

Bu dürtü; cennete, lükse, "büyük aşk"a ve benzerine duyulan özlemdir. Genelde insanların ulaşılmaz olduğunu düşündükleri özlemler. Film, sonuçta "ister fakir, ister zengin olalım, hepimiz öleceğiz" mesajını veriyor. İnsanları böylece kandırıp avutuyor. Bu film de, yine bu barbar emperyalist toplumun maddi ve psikolojik sefaletlerinin üzerini örtme işlevine sahip bir film. İnsanları yanlış cennet hayalleriyle avutan, uyutan bir film.

Titanik, içinde yaşadığımız zamanın en uygun Hollywood filmlerinden biri ve Hollywood bu filmi başka hiçbir filmde olmadığı kadar kutsadı ve kutladı. Oscar ödüllerinin dağıtıldığı gecenin utanç verici ve alaycı resmiyle kapatalım:

Cameron, Los Angeles'in ünlü Shrine Salonu'nda Titanik'e verilen en son ödül olan, onbirinci *"En iyi film Oscarı"*nı almak için sahneye geldiğinde, elinde Oscar, bütün dünyaya bağırıyordu: *"I'm the King of the World!"* (Ben dünyanın kralıyım!).

Bunlar, Jack'in Titanik'in burnunda, aşk ateşi içinde Rose ile birlikteyken haykırdığı sözler. Bunlar Arabesk'in Amerikancası olsa gerek! Ama

BERLİN FİLM FESTİVALİ'NDEKİ TEK TÜRK FİLMİ:

Kasaba

HATİCE DEVRAN

Bu yıl, Berlin Film Festivali'nin forum bölümünde Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba" isimli filmi gösterildi. Film, bu yıl Berlin Film Festivali'nde gösterilen tek Türk filmiydi.

"Kasaba", 1997'de Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ve Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney Özel Ödülü'nü almıştı. Film, özellikle Türkiyeliler tarafından merakla bekleniyordu. Gösterimler oldukça kalabalık bir seyirci topluluğu tarafından izlendi.

Film gösteriminden sonra, forum yöneticilerinden biriyle Nuri Bilge Ceylan bir söyleşi yaptılar ve Nuri Bilge Ceylan seyircilerin sorularını da cevaplandırdı.

Film, önce siyah beyaz tekniğiyle dikkat çekiyor. Bu yıl, Berlin Film Festivali'nde bildiğimiz kadarıyla bu film dışında siyah beyaz film yoktu (retrospektifde gösterilenler dışında).

Nuri Bilge Ceylan, neden siyah beyaz şeklindeki bir soruya verdiği cevapta şu gerekçeleri getirdi:

– Ben aslında fotoğrafçılıktan geliyorum. Ve fotoğrafta da, öncelikle siyah beyaz çalıştım, çalışıyorum. Siyah beyaz benim en iyi bildiğim, tanıdığım malzeme. Filmi bu yüzden siyah beyaz çekmeyi tercih ettim.

– Ayrıca bu kadar çok filmin olduğu ve artık siyah beyaz filmin kuraldışı olduğu bir ortamda, diğer filmler arasından dikkat çekme, seçilme konusunda da siyah beyazın daha iyi olacağını düşündüm...

Film, gerçekten ilk karesinden son karesine, fotoğrafların güzelliğiyle, kameramanının yetenekli bir fotoğrafçı olduğunu gösteriyor. Filmin diğer filmler arasından sıyrılması da, Nuri Bilge Ceylan'ın siyah beyaz çalışırken düşündüklerinin haklı olduğunu gösteriyor.

Film, baştan sonra hemen her şeyiyle bir kişinin, Nuri Bilge Ceylan'ın ürünü. Filmde anlatılanlar, genç rejisörün sorulan bir soruya verdiği cevaba göre, kendi yaşantısından bir kesit.

Filmin senaryosu Nuri Bilge Ceylan'ın ablasının yayınlanmamış bir uzun öyküsüne dayanarak, Nuri Bilge Ceylan tarafından yazılmış. Yapımcı yerinde **NBC Film** yazıyor. Film için para peşinde koşup finansmanını sağlayan NBC. (Verdiği bilgiye göre, toplam 50 bin dolara mal olmuş film. Bunun yarısı seslendirmeye gitmiş.) Rejisör NBC. Kameraman NBC. Hepsi amatör olan oyuncuları bulan NBC. (Ki bunlar, anlatılan kasabanın gerçek sakinleri ve Nuri Bilge Ceylan'ın tanıdık ve akrabaları.)

Sorulan bir soru üzerine, filmin çekiminin değişik zamanlarda olmak üzere toplam iki yıl sürdüğünü ve film ekibinin kendisiyle birlikte iki kişiden oluştuğunu belirtti.

Bu, gerçekten kutlanacak bir inat, irade ve çaba. Bir kişi kafasına bir film yapmayı koyuyor. Ve tek başına bu filmi gerçekleştiriyor. Filmi festivallere gönderiyor. Yer yer ödül kazanıyor. Film, Aralık ayında İstanbul'da da gösteriliyor. Oldukça geniş bir seyirci kitlesine ulaşıyor.

Lafın kısası, eğer istenirse, inatla peşi sürülürse, bugünkü şartlarda da Yeşilçam dışında film yapmak, "bağımsız" üretim yapmak mümkün. Zor ama hiç imkansız değil. Kasaba'da bunu gösterdiği için Nuri Bilge Ceylan'ı kutlamak gerek.

Fakat bunun ötesinde, yetenekli olduğu çok açık olan, bu azimli, inatçı genç rejisöre bu çabayı bir başka öyküyü anlatmak için gösterseydin, daha yararlı olmaz mıydı diye sormak gerek bence.

Anlattığı öykü şu:

Başlangıçta, filmin ilk on dakikası kadarı, bir kasaba ilkokulunda geçiyor neredeyse. Bir dökümanter film esprisinde gösteriliyor. Yoksulluk, eğitimin boş, şoven içeriği vb. Sonra kasabanın darlığı, insanları daraltan, sıkan gelenekselliği, kasabanın dış dünyayla ilişkisi (yoldan geçen kamyonlar, dışardan gelen lunapark) vb.; filmin baş kişileri olan iki çocuğun (biri kendisi, diğeri ablası) doğayla ilişkileri sergileniyor. Sonra, filmin esasını oluşturan ve bütün bir geceyi kapsayan, açık havada bir ocak başı sohbeti geliyor.

Burada dede, baba, amca, yeğen, nene, anne vb. konuşuyorlar. Kasaba'daki hayatın darlığı, sıkıcılığı, tutuculuğu düşlerde başka yerlerde olma isteği vb. diyaloglarla ve iyice kasvetli olan siyah beyaz gece fotoğraflarıyla sergileniyor. Filmin sonunda, yetişkin genç yeğenin kasabadan çıkıp gitmesinin fotoğrafları var. Sonu belli olmayan uzun bir yol var. Akan giden suya batırılan bir çocuk elinde dondurulan bir fotoğrafla bitiyor film.

Nuri Bilge Ceylan, film üzerine yaptığı söyleşide, filmin bütünüyle sübjektif olduğuna, kendi hayatından bir kesiti anlatmaktan başka bir niyeti olmadığına vurgu yaptı. Filmin zayıflığı, sorgulanması gereken yeri de öncelikle burası.

Film, öncelikle seyirciyle iletişim kurmak için var olan bir araç. Seyirciye anlatacak bir şeyleriniz, onunla paylaşacağınız bir şeyleriniz olmalı. Nitekim, Nuri Bilge Ceylan, yapılan söyleşide, ticari kaygılarının olmadığını ve fakat tabii ki mümkün olduğunca geniş bir seyirci kitlesine ulaşmak istediğini belirtti. Öyleyse Nuri Bilge Ceylan, anlattığı bu öykünün, bu biçimiyle, bu isteğe ne kadar değer verdiğini sorgulamalıdır. Kendisi için çok önemli olabilen, onun düşüncelerini belirleyen somut belli söyleşilerin, sözcüklerin, anların seyirci için aynı anlamı taşımadığını bilmelidir. Bu noktalarda filmin seyirci açısından "sıkıcı" olacağı, bir şey vermeyeceği –belki fotoğraflardan edinilen estetik haz dışında– en baştan bellidir. Evet, Nuri Bilge Ceylan söyleşiye filmin sübjektifliğine dikkat çekip sıkıcı olabileceği nedeniyle özür dileyerek başladı! Eğer bu biliniyorsa, yapılacak bellidir:

Anlatılanda geneli ilgilendireni bulup çıkarmak. Ve bunu anlatmak. Örneğin gerçekten "Kasaba" anlatılabilirdi! Kasabayı "ben nasıl yaşadım"ın üzerine çıkılabilirdi. Nuri Bilge Ceylan bunu yapabilecek yeteneğe sahip. Bundan sonraki filmlerinde. Eğer isterse!

23 Mart 1998

bununla da yetinmedi. Ardından, Titanik faciasında hayatını kaybedenler için saygı duruşuna çağrı geldi Orada toplanmış bulunan Hollywood'un kalburüstü takımı, bütün dünyanın gözü önünde saygı duruşuna çağrıldı! Bütün salon ayağa kalktı ve Hollywood film endüstrisinin bütün tarihi boyunca en fazla kâr ettiği Titanik faciası kurbanları için bir dakika susuldu!!! Aslında Hollywood'u tümden susturmak gerek. Birgün ona da sıra gelecek!

Sonuç: Bu film emperyalizmin bir mitosudur. Görülmelidir...

12 Mart 1998

Hürriyet

PAZAR, 15 MART 1998

En dürüst aile biziz

ÖZER Çiller, 1991 ile 1996 yıllarına ilişkin beyanlarda, servetlerindeki 1 milyon 600 bin dolarlık artış iddialarınız ilişkin olarak da şunları söyledi:

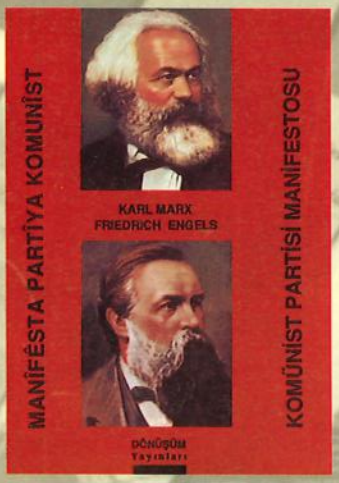
"Bütün bu rakamlar yanlış. Bizim servetimiz 1983 ten bu yana gözler önünde. Türkiye'de 10 kere mal beyanı vermiş bir parti lideri tanıyor musunuz? Yıllarca araştırdılar. Amerika'ya gittiler. Bütün mallarımızı gezdiler, gördüler. Ne bulundu? Hiçbir şey. Ben iddia ediyorum; Çiller Ailesi, Türkiye'nin en dürüst ailelerinden bir tanesidir. Çünkü hiçbir aile böyle bir denetimden geçmiş değil."

Meray 98

MERAY ÜLGEN

MANÎFÊSTA PARTÎYA KOMUNÎST
KOMÜNİST PARTİSİ MANİFESTOSU

Karl Marx • Friedrich Engels



150 YAŞINDA!

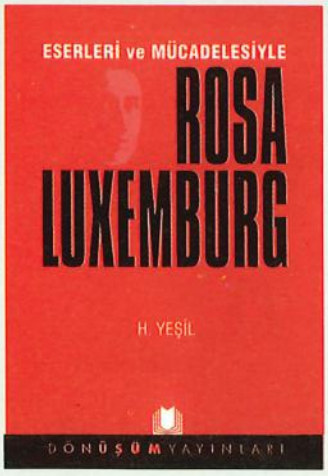
"Bu küçük kitapçık ciltler değerindedir; bugüne kadar onun ruhu, uygar dünyanın örgütlenmiş ve mücadele vermekte olan tüm proletaryasına güç vermiştir ve ona yol göstermiştir." (Lenin)

KÜRTÇE • TÜRKÇE

DÖNÜŞÜM YAYINLARI

ESERLERİ ve MÜCADELESİYLE
ROSA LUXEMBURG

H. Yeşil



"Bu kitap, bilimsel sosyalizmin genel ilkeleri ve sınıf savaşımının genel yasaları çerçevesinde Rosa Luxemburg'u ve onun görüşlerini değerlendirmektir."

DÖNÜŞÜM YAYINLARI

İstiklal Cad. Mis Sok. No: 6/10 Beyoğlu-İstanbul **Tel/Fax: 0(212) 244 29 97**

İLAN

"Potemkin Zırhlısı", *Film afişi, Georgii ve Vladimir Stenberg*